STUDII LITERARE V
Poezia lui Mihai Eminescu
De D. Popovici

Ediţie îngrijită şi note de I. Em. Petrescu

Editura Dacia Cluj-Napoca

Copertă de Vasile Pop Silaghi

Lector: VIORICA MĂRII
Tehnoredactor: A. Molnar
Apărut 1988, Bun de tipar 26.04.1988
Comanda nr. 2921. Coli de tipar: 17

Tiparul executat sub comanda nr. 1921/1988 la Întreprinderea Poligrafică Cluj, Municipiul Cluj-Napoca
Bdul. Lenin nr. 146
Repulica Socialistă România

<Titlu> NOTA ASUPRA EDIŢIEI

Poezia lui Mihai Eminescu reproduce cursul ţinut de D. Popovici la Universitatea din Cluj în anul 1947/48, curs litografiat la Cluj, în 1948, şi publicat postum de Editura Tineretului (colecţia „Lyceum”) în 1969, cu o prefaţă semnată de îngrijitorul ediţiei de faţă. Interpretarea dată de D. Popovici fenomenului poetic eminescian fusese pregătită, în anii anteriori (1945/46 şi 1946147), printr-un amplu curs de critică criticii, Eminescu în critica şi istoria literară română – practic, o privire istorică asupra direcţiilor criticii româneşti, de la Titu Maiorescu la D. Caracostea. Cea de a doua parte a acestui curs, litografiată la Cluj în 1947, va alcătui volumul VI al Studiilor literare.

După cum se poate observa, cursul din 1948 nu e, de fapt, încheiat. O însemnare manuscrisă a autorului de pe coperta cursului litografiat rămas în biblioteca sa proiectează, pentru forma definitivă a lucrării, restructurarea materialului în trei mari capitole, care ar fi cuprins: „I. Formele logice (= biografia intelectuală); H. Universul poetic (= descrierea operei: teme, sentimente, idei, geneză etc.) şi III. Formele afective (= expresia; analiza figurilor fundamental caracteristice. Sentimentul, forţa ce organizează expresia; dar şi meditaţia)”. Proiectul acesta nu s-a realizat, aşa încât publicăm forma litografiată, corectată de autor dar nedefinitivată.

Notele succinte de la finele capitolelor aparţin editorului şi nu îşi propun epuizarea informaţiei până în stadiul actual al eminescologiei, ci, în primul

rând, plasarea lucrării de faţă în contextul general al cercetărilor eminescologice şi, în al doilea rând, semnalarea carierei pe care ideile lui D. Popovici au avut-o în studiile critice ulterioare.

IOANA EM. PETRESCU
Cluj-Napoca, iunie 1987

<Titlu> INTRODUCERE

În cursul de anul precedent am stabilit o parte din perspectivele istorice ale subiectului pe care îl vom trata anul acesta. Opera lui Eminescu a preocupat într-o măsură deopotrivă de mare critica şi istoria literară română şi faptul se explică de la sine: cu Eminescu atingem una din culmile cele mai înalte ale poeziei. Este drept însă că interesul a fost accentuat şi de izolarea în care se află poetul. În literaturile mari – în cea franceză bunăoară, în cea italiană sau germană – lucrurile se prezintă într-o lumină diferită, deoarece marii scriitori nu sunt apariţii cu totul unice, care să se impună cu necesitate tuturor. Alături de Corneille avem pe Racine, pe Moliere, pe La Fontaine; alături de Hugo se află Lamartine, Musset, Vigny, Baudelaire; Dante este concurat de Tasso, de Ariosto, de Petrarca; iar Goethe îşi împarte laurii cu Schiller şi cu alţii. Nu este acesta cazul poetului român; legat puternic de literatură anterioară prin temele pe care le cultivă şi prin însuşirea unui mare număr de procedee tehnice, legat de asemenea puternic de literatură posterioară, căreia opera lui îi serveşte într-o mare măsură ca punct de plecare, Eminescu se ridică între unii şi alţii şi domină spaţiile literaturii ca un vârf singuratic de munte. Apariţie excepţională, destinul lui trebuia să fie excepţional. Tăgăduit cu violenţă în primele timpuri, când poetul depăşea sfera de receptivitate a publicului cititor cu puteri spirituale reduse, el ajunge să fie divinizat ceva mai târziu; ajunge să fie socotit drept supremul oracol de înţelepciune, drept omul care a cuprins cu mintea sa toate tainele firii şi ale sufletului omenesc. De la spiritul degradat, împotriva căruia se revoltă canonicul Grama *1, până la „atoateştiutorul” pe care îl adoră şi îl admiră Bogdan-Duică *2, avem o serie infinită de posibilităţi de admirare şi de combatere. De altfel, poetul a dat prilej unora dintre curentele critice române de a-şi preciza idealul şi metodele de cercetare. Pentru critica socialistă, în primul rând, el este prilejul cel mai binevenit de examinare a criteriilor şi de precizare a lor. Critică lui Gherea *3, critică legată strâns de fenomenul social şi promovând lupta socială, se caracterizează pe de o parte prin preţuirea elementului social din poezia eminesciană, iar pe de altă parte prin repudierea notei contemplative din aceeaşi poezie. Socialiştii cereau poetului să fie un luptător pentru marile idealuri sociale şi, în măsura în care răspundea acestei cerinţe, Eminescu era însuşit ca o valoare pozitivă.

Poetul nu era însă convertibil în valori sociale decât într-o mică măsură. Retras din luptă, retras din actualitate, având un puternic sentiment de adoraţie a trecutului şi cultivând cu predilecţie fantasticul, el era indicat să stârnească împotrivă-i multe rezerve.

Poporanismul însemnează o variantă a criticii socialiste; în începuturile sale, el se resimte puternic de idealul cultivat de sistemul din care se desprindea. Reprezentantul cel mai de seamă al criticii poporaniste este Ibrăileanu, ale cărui studii literare se dezvoltă în primele timpuri sub influenţa directă a mişcării socialiste. Evoluţia lui nu se suprapune însă evoluţiei concepţiei poporaniste. Poporanismul rămâne legat de factorul social, în timp ce criticul de la Viaţa românească avea să ajungă cu vremea, la critica psihologică şi avea să iniţieze chiar studiul formalist al literaturii în ştiinţa română. Într-un, anumit sens, Ibrăileanu reface în ştiinţa românească linia pe care a evoluat cercetarea literaturii în timpul din urmă în Rusia, într-adevăr, se ştie că, îndată după revoluţie, critică literară rusă a cultivat în mod exclusiv factorul social. Determinată însă de excesul care se făcea în această ordine şi fructificând, anumite date existente anterior, apare la un moment dat critica formalistă *4. Fără legătură directă cu ştiinţa rusească, fără să aibă cel puţin cunoştinţă de sensul pe care această ştiinţă îl căpăta în ultimul timp, Ibrăileanu ajunge în cele din urmă să realizeze aceeaşi evoluţie şi să înscrie unele rezultate asemănătoare.

Ceea ce repudia critica socialistă din poezia lui Eminescu aprecia în mod deosebit critica idealistă. Desprinzându-l din legăturile sale cu viaţa materială, Maiorescu *5 vedea în poet o existenţă aparte, un destin ce se realizează nu prin concurenţa factorilor istorici, nici prin conjugarea acestora cu puterile sufleteşti ale poetului, ci prin activitatea exclusivă a unui geniu înnăscut. Teoria, se ştie, este caracteristică poziţiei idealiste a filozofiei şi ea cunoaşte o îndepărtată filiaţiune în filozofia elină. Eminescu însuşi împărtăşea punctul acesta de vedere şi el îl deriva, ca şi Maiorescu, din filozofia lui Schopenhauer. Vederile lui Maiorescu nu sunt împărtăşite, în ceea ce ele aduceau mai caracteristic, de partizanii săi cei mai apropiaţi. Cel puţin în primele timpuri, marele critic al „Junimii” rămâne un izolat. Convorbiri literare, revista care exprimă crezul literar al societăţii de la Iaşi, se menţine până târziu într-o atitudine echivocă, nedumerirea asaltează în coloanele sale minţile cele mai bine intenţionate. Ca un element caracteristic pentru incapacitatea de a separa domeniul esteticii idealiste de acela al esteticii istorice, am citat cazul lui Nicolae Petraşcu *6. Studiul pe care acesta îl închină poetului apare într-adevăr în Convorbiri literare şi, cu toate că are aparenţa de a merge pe calea deschisă de Maiorescu, el se întemeiază într-o mai largă măsură pe concepţia lui Taine, care făcea din rasă şi din momentul istoric factori primordiali în interpretarea operei de artă.

Mai apropiat de maestru ne apare Dragomirescu, care, mişcându-se pe linia esteticii idealiste, ajunge cu vremea să cucerească o relativă unitate de gândire. În întreaga lui activitate, Dragomirescu n-a înţeles însă să renunţe la analogia literaturii cu ştiinţele naturii, iar în ultimele sale lucrări întreprinde stabilirea unei alambicate tipologii literare, pe care o întemeiază pe de o parte pe sondaje într-o psihologie neluminată de ultimele cercetări în domeniul vieţii sufleteşti, iar pe de altă parte pe concepţia schopenhauerianã a geniului *7.

Ceea ce caracterizează într-o largă măsură activitatea lui Dragomirescu este atitudinea lui consecvent ostilă interpretării istorice. Ostil istoriei literare apare şi Tudor Vianu8, dar ostilitatea sa este numai incidentală şi de ordin teoretic, în practică, domnia sa ajunge să pună la contribuţie metode proprii cercetării istorice şi pe calea aceasta izbuteşte să dea ştiinţei, îndeosebi în urmărirea raporturilor între gândirea poetului român şi filozofia schopenhauerianã, unele dintre paginile cele mai consistente de exegeză eminesciană.

Istorism, şi adeseori în limite cu totul mărginite, au făcut semănătorişţii. Preocupaţi îndeosebi de aspectul naţionalist al operei lui Eminescu, ei au aprofundat în mod special activitatea de luptător politic a poetului, iar opera poetică au căutat adeseori să o valorifice sub acelaşi unghi. Natural, nu au fost cu totul lipsiţi de receptivitate nici faţă de frumuseţea poetică a acestei opere, dar accentul fundamental nu l-au aplicat niciodată în mod exclusiv asupra ei. Semănătorişţii au fost oameni cu disciplină ştiinţifică: un Scurtu sau un Chendi au simţit trebuinţa unei urmăriri a evoluţiei poetului şi pentru aceasta ei au întreprins cercetarea materialului manuscris rămas de la el, material pe care avea să-l pună la o largă contribuţie şi Nicolae Iorga, în tratatul său sintetic de literatură română contemporană *9.

În începuturile sale, critica impresionistă română aplicată poeziei lui Eminescu s-a arătat deficitară. Este suficient să amintesc cazul lui Eugen Lovinescu, a cărui conştiinţă nu se simte încărcată în nici un fel atribuind poetului mărturii născocite pe de-a-ntregul *10. Oricare ar fi talentul criticului, mistificarea rămâne mistificare, ea nu poate converti actele false în acte autentice. Am încadrat însă în impresionism şi opera lui Călinescu; am procedat astfel, deoarece criticul de la Bucureşti este mai presus de orice un sclav al impresiei imediate şi faptul acesta duce la cea mai autentică critică impresionistă. Este drept, domnia să face mărturii de credinţă de natură gestaltistă; opera ar trebui aşadar să fie construită în vederile filozofiei configuraţiei. Prin refuzul de a privi această operă ca o realitate unică şi prin repudierea a tot ce însemnează analiză formală, studiul său nu poate fi considerat însă ca un studiu alimentat de filozofia configuraţiei, el rămâne mai presus de orice o manifestare impresionistă.

Ceea ce îl deosebeşte de impresionismul lui Lovinescu este cunoaşterea

adâncă a operei eminesciene, pe de o parte, iar pe de altă parte lărgimea de orizont. Călinescu este dominat de pasiuni şi lucrează sub impulsul fobiilor. Iconoclast, dânsul se ridică împotriva a tot ce s-a lucrat anterior în domeniul acesta al cercetărilor, dar nu rareori i se întâmplă să se ridice şi împotriva propriilor păreri, ceea ce de altfel găseşte un punct de sprijin în tratatul său de metodologie literară. Mai importantă însă decât această frondă pe linia exegezei este atitudinea sa faţă de opera poetului, în ultimă analiză, Călinescu se ridică şi împotriva acestei opere. Ceea ce îl interesează nu este Eminescu, poetul de o înaltă conştiinţă artistică, cel care a dat o formă atât de desăvârşită operei sale, ci spiritul în permanentă ebuliţie căruia i se datoresc bogatele proiecte de opere, mai mult sau mai puţin apropiate de forma desăvârşită. Nu opera definitivă, asupra căreia s-a exercitat conştiinţa artistică a poetului, ci încercările în care vibrau primele accente, iată ce îl interesează îndeosebi pe Călinescu. În aceste fragmente de opere descifrează domnia sa nota cea mai proprie a geniului eminescian şi de aceea fragmentele se bucură de o valorificare care nu se realizează decât în dauna operei definitive *11. Prin aceste trăsături ale sale, studiul lui Călinescu este indicat să ridice o serie de rezerve. El prezintă însă şi calităţi – şi unele dintre acestea sunt într-adevăr remarcabile. Călinescu aduce o excepţională sensibilitate artistică şi o pregătire literară şi filozofică de care criticii literari anteriori s-au deprins în general să se lipsească. Bogate şi juste intuiţii artistice şi subtile caracterizări ale unor momente din lirica eminesciană nu lipsesc din studiul său şi dacă autorul nu s-ar fi lăsat prea mult atras de freudism, aspectul pur critic al studiului şi-ar fi sporit cu mult valoarea. Cu tot modul în care se prezintă, cu calităţile sale remarcabile şi cu marile sale scăderi, studiul amintit însemnează totuşi unul dintre momentele capitale în dezvoltarea interesului pentru opera eminesciană.

Asupra aceleiaşi opere s-a exercitat şi critica formei şi aceea a structurii. Am amintit în această ordine studiul lui Ibrăileanu închinat versului eminescian, studiu care deschide o cale nouă în interpretarea poeziei române în general. Ibrăileanu avea unele puncte de contact cu doctrina marelui fonetician francez Grammont. Este drept, criticul de la Iaşi a negat existenţa unei relaţii directe şi conştiente între dânsul şi Grammont şi mărturisirea sa trebuie luată în considerare. Nu este mai puţin adevărat însă că ideile sale se întâlnise în parte cu acelea ale învăţatului francez. Mai presus de această apropiere însă, se impune să fie semnalată înrudirea concepţiei sale cu doctrina poetică a simbolismului. Se ştie într-adevăr ce loc important au acordat simboliştii sunetului în poezie, şi se ştie în acelaşi timp cât de mult au insistat ei asupra valorii sale expresive, în mărturisirile lor teoretice.

La baza acestei concepţii se afla celebra teorie a corespondenţei senzaţiilor, al cărei punct de iradiere în poezie trebuie căutat în operă poetului

francez Baudelaire.

Din rândurile simboliştilor, de care se desparte însă de timpuriu, se ridică şi Caracostea, care dă ştiinţei române cea mai organică interpretare a operei lui Eminescu. În studiile sale închinate poetului, Caracostea porneşte de la evoluţionismul lui Brunetiere şi ajunge în cele din urmă la gestaltişti şi la fenomenologi, între aceste date, care determină şi cronologic şi ca sens evoluţia gândirii sale, criticul întreprinde o ascuţită analiză a poeziei lui Eminescu şi o reconstituire a personalităţii poetului, văzută, documentar, romantic. Am urmărit în mod special două din lucrările sale: Creativitatea eminesciană şi Arta cuvântului la Eminescu *12. Cea dintâi însemna analiza poeziei eminesciene în modalitatea cum această poezie devine, cum se constituie. Metoda de cercetare este aşadar aceea a criticii genetice. Al doilea studiu era închinat în primul rând analizei formale a operei poetice a lui Eminescu. În concepţia lui Caracostea, noţiunea de formă are însă o accepţiune bine definită. Ea nu este gândită ca ceva aparte de noţiunea de fond: nu poate fi vorba de fond şi de formă în operă literară, aşa cum se pronunţase pe vremuri Maiorescu şi cum continuau să creadă, sub influenţa lui, criticii români. Forma şi fondul sunt o unitate ce nu se poate disocia şi dacă totuşi se poate vorbi în mod izolat de formă, ea este concepută numai ca modalitatea sensibilă a unităţii artistice. Analiza se aplică aşadar în mod exclusiv elementelor de ordin formal: fonetica, morfologia, lexicul şi sintaxa încetează de a fi simple categorii gramaticale, ele devin mijloace stilistice.

O parte din studiile analizate în trecut ne-au făcut să vedem şi cum a fost interpretată funcţiunea socială a operei lui Eminescu. Canonicul Grama şi Aron Densusianu *13 vedeau în poet o mare primejdie de ordin social şi mai cu seamă naţional. Opera lui era un factor de corupere a societăţii, iar poetul era mai presus de orice un spirit perfid şi interesat. Anumite aspecte din poezia eminesciană au fost combătute de asemenea de critică socialistă. Pesimismul poetului nu putea fi aprobat de doctrinarii progresului social, care, date fiind proporţiile artistice ale scriitorului, au căutat o explicaţie şi o scuză pentru nota deprimantă a operei sale. În vederile lor, poetul este o victimă a societăţii; răspunderea pentru nota elegiacă a poeziei eminesciene revine aşadar mai puţin poetului şi mai mult societăţii care a făcut dintr-însul un spirit deprimat. Idealiştii l-au văzut sub lumini cu totul opuse: pentru ei, poetul este desprins de orice legătură cu mediul în care i-a fost dat să trăiască, un spirit care pluteşte pe deasupra realităţii şi se adânceşte în contemplarea ideilor eterne. Maiorescu, în primul rând, Dragomirescu, după aceea, au pus în circulaţie un Eminescu înveşmântat în teoria schopenhaueriană a geniului, absent la orice chemare a pământului şi a istoriei.

Asupra biografiei poetului s-au proiectat lumini tot atât de diferite ca şi acelea ce au fost aruncate asupra rostului social al operei sale. Fără să

insistăm asupra altor momente, vom aminti numai aspectul crud pe care această biografie îl lua sub pana talentată a lui Călinescu *14. Poetul era înfăţişat ca un rudimentar, a cărui evoluţie organică s-a oprit într-un stadiu premergător umanităţii, în faţa acestei imagini, aceea datorată lui Caracostea *15, care vede în poet un spirit dominat de setea romantică a infinitului, dar a cărui viaţă sufletească, agitată de aspiraţii anarhice, a fost temperată de o puternică educaţie clasică.

Văzute separat sau în relaţiune, viaţa şi opera lui Eminescu au dat astfel naştere celor mai diferite interpretări. Rămâne însă bine stabilit pentru toţi cercetătorii de seamă ai poetului excepţionalul destinului său ca om şi ca artist. Fie că exprimă o viaţă sufletească de esenţă particulară, fie că exprimă media sufletească a generaţiei sale, poetul transpune totul în registrul superior al artei şi prin aceasta se impune în mod imperios cercetării.

Acest destin excepţional ne-â determinat şi pe noi să insistăm asupra operei sale. Îndelungata peregrinare pe care am întreprins-o în trecut în literatură, ştiinţifică închinată lui Eminescu ne-a pus în situaţia de a descifra adeseori într-însa aspectul deconcertant al unor turniruri cavalereşti, pentru care opera poetului serveşte drept câmp.de manifestare a virtuţii cavalerului şi de reliefare a calităţii armelor. Este evident, cercetarea întreprinsă în domeniul literaturii trebuie să fie orientată de puncte de vedere sigure, de o -concepţie literară bine definită. Dar această concepţie trebuie să rămână factorul intern care compulsează, organizează şi analizează; ea nu trebuie să invadeze zgomotos opera; aşadar, ea nu trebuie să fie expusă, ci dedusă. Să ne gândim, însă, ce însemnează Eminescu sub raportul acesta pentru un critic ca Mihail Dragomirescu. Critică ştiinţifică şi Eminescu este primul studiu mai de seamă al fostului profesor de la Bucureşti; prin anumite trăsături ale sale el anunţă ultima sa lucrare, tratatul său de Teoria literaturii. Şi într-una şi în cealaltă, Dragomirescu se dedă aceleiaşi operaţiuni: el fragmentează opera poetului, o reduce în pilule şi o etichetează frumos sub formule şi definiţii proprii artei literare. Dragomirescu nu este de altfel un izolat. În ordinea aceasta, ştiinţa română prezintă aspectul interesant al unei mişcări ritmice, cu atacuri succesive ale unor poziţii şi cu fortificări în aceste poziţii, după ce ele au fost cucerite. Socialiştii, în frunte cu Gherea, au năzuit să dea un suport ştiinţific criticilor literare. Legaţi în ultimă analiză de filozofia pozitivistă, oricare ar fi izvoarele de derivaţie prin care captau preceptele acestei filozofii, ei erau spirite ispitite de realitate, făcute să construiască în concret şi simţind trebuinţa certitudinilor ştiinţifice.

De aceea, ei caută în studiul omului şi al mediului punctele de reazim pentru o interpretare ştiinţifică a operei literare şi critica lor are veleităţi ştiinţifice, împotriva acestei concepţii se ridică Dragomirescu în cea dinţii dintre lucrările amintite; dar, după ce combate pe Gherea pentru că încercase să facă

o ştiinţă a literaturii, ajunge el însuşi, la sfârşitul carierei sale, să pună bazele unei noi ştiinţe a literaturii, pentru că tratatul de teorie literară nu este altceva decât expunerea în detaliu a unei ştiinţe a literaturii. Evident, ideile conducătoare s-au schimbat. Gherea era preocupat de o ştiinţă cu baze concrete, care ar fi putut în ultimă analiză să fie concepută ca o ramură a sociologiei, în timp ce Dragomirescu construieşte pe plan metafizic. Şi totuşi intenţia lui Gherea de a da o critică ştiinţifică este reluată de Dragomirescu, care construieşte într-adevăr o ştiinţă a literaturii. Raportul Gherea-Dragomirescu se traduce în termeni generali în antagonismul ce există între interpretarea istorică şi cea idealistă a operei de artă. Fără să adopte poziţia lui Gherea şi fără să-şi însuşească argumentul său exclusiv social, în lupta pe care o duce împotriva lui Dragomirescu, Caracostea reeditează cu toate acestea atitudinea criticului socialist. Polemica Gherea-Dragomirescu se prelungeşte în polemică Dragomirescu-Caracostea, dar termenii raportului sunt inversaţi: istoria literară tăgăduieşte esteticii idealiste îndreptăţirea de a construi o ştiinţă a literaturii, după cum tăgăduieşte orice posibilitate de constituire a unei ştiinţe a artei. Creaţiune strict individuală, opera de artă se sustrage posibilităţii de a fi contemplată pe plan ştiinţific. Arta presupune afectivitatea şi individualul, în timp ce ştiinţa presupune raţiunea şi generalul. O ştiinţă a artei ar fi un nonsens, ar fi convingerea absurdă că pot fi reduse la unitate două noţiuni contradictorii. Şi totuşi, pentru cine urmăreşte atent lucrările ultime ale lui Caracostea, reiese clar intenţia sa de a da o organizare strict ştiinţifică interpretării operei lui Eminescu. Idealul nu mai este de data aceasta un Taine socializat; afirmat adeseori, cultivat şi mai adeseori, el se identifică în acea Literaturwissenschaft, ceea ce însemnează tot ştiinţa literaturii, disciplină şi terminologie curentă în ştiinţa germană din ultima vreme, în felul acesta, năzuinţele de a da o interpretare operei lui Eminescu în acord cu legile ştiinţei au fost succesiv afirmate, combătute şi însuşite în cursul a trei generaţii literare.

Diversitatea concepţiilor explică până la un punct diversitatea aprecierilor poeziei. Opera lui Eminescu a fost apreciată la început pentru calitatea ideii; cu vremea, ea ajunge să fie preţuită pentru amploarea sau ineditul sentimentului, iar după aceea pentru arta expresiei. Această variere a punctelor de vedere a fost determinată n parte de proba traducerilor. S-a constatat într-adevăr că, oricât de exact ar fi fost redată, o poezie a lui Eminescu nu impresionează în traducere.

Transpuse într-o limbă străină, ideile deveneau banale, sentimentele comune; nimic din ceea ce constituia farmecul originalului nu se mai păstra. De aici s-a ajuns la constatarea că destinul operei sale este strâns legat de destinul limbii în care a scris.

Expunerea precedentă ne-a familiarizat într-o largă măsură cu

problemele ce se leagă de opera eminesciană. Căutând să păstrez o cât mai desăvârşită obiectivitate în reproducerea ideilor, operaţia mi-a dat totuşi prilejul de a grupă şi judeca materialul dintr-un punct de vedere bine determinat. Nu intră în intenţiile mele a stărui în amănunt asupra acestuia: el va putea fi urmărit în dezvoltarea ulterioară a cursului. Nu intră de asemenea în intenţia mea actuală de a concentra într-o expunere rezumativă poziţiile critice indicate anterior şi de pe care vom întreprinde viitoarea interpretare a poeziei lui Eminescu. Sânt însă anumite date mari, care cer să fie semnalate de pe acum, în dubla lor poziţie de concluzie a unor discuţii anterioare şi de obiective ce se impun cercetării ce va urma.

S-a afirmat statornic caracterul idealist al concepţiei filozofice a poetului şi. Puternicul suflu idealist al operei sale poetice. Am amintit mai înainte că faptul acesta constituia unul din capetele de acuzare pe care i le aducea critica socialistă. Trăsătura nu se oglindeşte numai în ideile profesate de scriitor; ea este mai presus de orice factorul care determină directiva lui stilistică. Din trebuinţa sufletească de a depăşi lumea fenomenului, Eminescu derivă particularităţile cele mai de seamă ale stilului său. Este un stil ce pictează ascensiunea în spaţii suprateresstre sau izolarea morală. Nimic nu-i defineşte mai just poziţia decât raportarea la un „alt mare poet, la Tudor Arghezi. Arghezi este al lumii terestre, inclus în viaţa fenomenală, pe care nu vreas-o depăşească. Uneori îl simţi venit de departe, din spaţii astrale, purtând încă împletite în părul său unele raze de stele. Îţi face atunci impresia unui înger care a îndrăgit pe fiicele pământului şi a venit, în ajunul potopului, să moară împreună cu ele. Ca să cânte pe Radă, pe Ţinea, el s-a coborât şi a rămas în lumea lor. Nici o intenţie de a le presupune aspiraţiuni celeste şi nici el nu-şi simte asemenea aspiraţiuni: pentru el, stelele au putrezit, încărcat de nostalgia pământului, el se va târî pe brânci, aşa cum s-au târât strămoşii săi şi nu-şi va aminti decât vag – şi fără plăcere – de cerul în care se izolează în cele din urmă Hyperion. Şi stilul lui va avea scânteierea cărbunelui smuls din măruntaiele pământului, pe care alchimia savantă a poetului îl transformă în diamant.

Tot atât de statornic s-a afirmat şi caracterul romantic al lui Eminescu. Cercetătorii au căutat încă din primele timpuri să-i definească poziţia prin comparaţie cu marii romantici ai lumii: cu Byron, cu Leopardi *16, cu Lenau, cu Vigny.

Văzut în general tributar unuia sau altuia din aceştia, el a fost considerat în primele timpuri deficitar faţă de dânşii. A fost semnalat pesimismul său lipsit de amploarea combativă a pesimismului byronian, dar nu s-a insistat decât prea puţin asupra raporturilor ce leagă pe poetul român de marele romantic englez. Atunci când Caracostea vorbea de năzuinţe anarhice, supuse însă unei discipline clasice, prindea, într-o expresie care ar putea să nu pară cea mai proprie, o trăsătură proprie artei eminesciene. Eminescu este, îndeosebi în

prima parte a activităţii sale, un romantic de factură byroniană. Ca şi poetul englez, el este dominat de setea infinitului; asemenea aceluia, năzuinţele sale nu pot fi satisfăcute în lumea în care trăieşte; ca şi pentru acela, revolta este o stare de spirit născută în mod firesc. Titanismul eminescian se desfăşoară aşadar pe linii paralele titanismului byronian, dar, în evoluţia lor, sentimentele sale titaniene ajung să se diferenţieze de cele ale lui Byron. Punctul final al lor ajunge cu vremea, îndeosebi în faza maturităţii sale poetice, să fie marcat de renunţarea sceptică, dureroasă sau ironică, de retragerea din luptă. Aceste constatări, referitoare la forma pe care o iau sentimentele sale, ne ajută să înţelegem de asemenea unele trăsături stilistice ale poetului. Titanul său se încarcă de lumină şi umbre mitologice; fabula se converteşte statornic în fabulaţie şi stilul capătă prospeţimea metaforică a epopeii primitive. Finalul însă, cu liniştea lui obosită, îşi simplifică aparatura stilistică, osificând-o adeseori în formule aforistice. Să ne gândim ce însemnează în ordinea aceasta o poezie ca Demonism, raportată la Luceafărul. S-ar putea obiecta însă că admiraţia pentru titanul zdrobit în năzuinţele sale de a înfrânge şi supune cerul capătă, în Demonism, o coloratură elegiacă. Faptul este just, dar el nu împiedică delinearea temei, care se construieşte pe aspiraţiuni şi pe proporţii *17.

În strânsă legătură cu acest aspect al poeziei eminesciene am putut surprinde o altă trăsătură a ei. Dacă spiritul său este solicitat uneori de aspectul epic al temei titaniene, dacă fabula titaniană îl reţine în anumite momente, el nu poate fi considerat totuşi un poet epic. Pentru el, epicul ajunge să se convertească în liric. Pe latura aceasta, titanismul eminescian ajunge la o formulă proprie. Poetul nu este reţinut atât de temă, cât de stările de spirit titaniene. Amploarea pe care o iau în general sentimentele în poezia sa şi calitatea corespunzătoare a imaginilor sunt formule proprii ale concepţiei titaniene a lui Eminescu. În strânsă dependenţă de acestea se află şi concepţia sa despre 'timp, precum «şi viziunea sa spaţială. Despre toate lucrurile acestea vom avea prilejul să vorbim atunci când vom urmări poema Luceafărul. Prin concepţia despre timp, prin viziunea sa despre spaţiu, prin amploarea sentimentelor sale, Hyperion este un titan. Dar prin atmosfera lirică în care evoluează şi prin renunţarea finală, el se depărtează de tema titaniană în formele ei sacrate şi se apropie de celălalt mare adept al filozofiei renunţării din poezia română, de -ciobanul Mioriţei *18.

Am schiţat sumar câteva din ideile ce m-au preocupat îh cursul închinat anii trecuţi lui Eminescu; am subliniat, de asemenea, câteva date care mă vor preocupa în caracterizarea viitoare a poeziei eminesciene, în acest capitol introductiv s-ar cuveni să aduc şi câteva indicaţiuni de ordin metodologica Expunerea anterioară mi-a dat prilejul să precizez sensul în care se vor dezvolta cercetările mele. Faptul acesta mă face să cred că nu este necesar să

degajez şi să concentrez aici propoziţiile metodologice anunţate în trecut. Ele sunt incluse de altfel în definiţia dată 'disciplinei noastre, care este în primul rând o disciplină istorică. Ea nu are însă ca obiect acţiunea socială a Unui individ sau a unui grup de indivizi, ci un aspect determinat din viaţa Sufletească a unui artist. În spiritul acestei concepţii, factorii istorici obiectivi sunt numai unul din elementele ce se cer invocate spre a explica opera de artă.:

' În cursul evoluţiei sale, istoria literară a realizat o transfigurare a conceptului istoric, care face ca timpul şi spaţiul, factorii comuni ce determină gruparea fenomenelor în serie, să devină elemente de componenţă artistică, variabile în aspectul lor de la o operă literară la alta. Trăsătura nu este de altfel ceva caracteristic numai literaturii, ea poate fi urmărită în întregul domeniu al artei. Faptul acesta nu ne va interzice totuşi de a cerceta opera şi în relaţiunile ei istorice externe, ceea ce va deschide examinării noastre perspectivele literaturii comparate; în anumite momente, opera va fi urmărită şi în procesul, ei de constituire, aşadar în funcţiune de factorii creatori individuali şi de conştiinţa artistică a poetului.

Am afirmat şi cu alt prilej aspectul pe care biografia artistului trebuie să-l îmbrace într-o cercetare de felul acesta. Biografia propriu-zisă trebuie să fie redusă la cadrele ei cele mai generale, care să ne dea posibilitatea fixării istorice a artistului şi operei; ea trebuie să urmărească, în acelaşi timp, să prindă formele specifice pe care le îmbracă viaţa sentimentală, a creatorului, pentru că din această viaţă vor decurge trăsăturile proprii operei de artă. Un sondaj mai adânc se va întreprinde însă în biografia intelectuală a poetului, spre a surprinde acolo punctele de convergenţă a forţelor ce au dat naştere poeziei. Şi pentru că fenomenul se impune să fie contemplat şi în funcţiunea lui socială, vom căuta să definim poziţia poetului în cadrul poeziei române contemporane lui.

Operaţia este complexă aşadar. Cercetarea va trebui să urmărească aspectele multiple ale problemei, dar ea se impune în aceste-forme oricărui spirit convins că marile armonii nu se realizează decât pe claviaturi bogate.

<Note>

1. Canonicul Alexandru Grama publică (anonim) Mihail Eminescu. Studiu critică, Blaj, 1891.

2. Contribuţiile eminescologice ale lui Bogdan-Duică au fost antologate şi editate de Ecaterina Vaum în colecţia „Eminesciana”: G. Bogdan-Duică, Mihai Eminescu. Studii şi articole, Iaşi, Junimea, 1981.

3. C. Dobrogeanu-Gheiea, Eminescu, în „Contemporanul”, V (1886-1887), nr. 9 şi 11.

4. Pasajul mărturiseşte interesul foarte accentuat pe care D. Popovici îl manifestă, în ultima sa perioadă de activitate, pentru formalismul rus. Izolarea

culturii sovietice după 1917 întârziase contactul criticii române cu direcţia atât de fertilă a şcolii formaliste ruse, la cunoaşterea căreia se ajunge prin intermediul culturii occidentale. D. Popovici a avut la îndemână, ca primă sursă orientativă, sinteza lui Philippe van Tieghem, Tendances nouvelles en histoire litteraire, Paris, 1930. Din sfera formalismului rus desprinde Popovici sugestii în sensul depăşirii comparatismului clasic francez (în tradiţie Baldensperger), pe care aspiră să-l racordeze la studiul particularităţilor operelor individuale, aspiraţie formulată, programatic, în studiul închinat precursorului său la catedră, profesorul Bogdan-Duică: „Literatura comparată, care a fost şi care continuă încă să fie studiul dependenţelor da fond, trebuie să-şi lărgească sferă şi să devină în acelaşi timp studiul diferenţelor de expresie” (Evoluţia concepţiei literare a lui G. Bogdan-Duică, în Cercetări de literatură romană. Sibiu, 1944, p. 259). Pe aceeaşi linie evoluase şcoala formalistă rusă, care ajunsese, cu Jirmunski, la formula literaturii comparate a formei, prin contaminarea literaturii comparate cu critica formei. Literatura comparată a formei îl preocupă şi pe Caracostea, în Arta cuvântului la Eminescu, Bucureşti, 1938.

Studiile şi articolele eminescologice ale lui Ibrăileanu au fost antologate de Mihai Drăgan în.G. Ibrăileanu, Mihai Eminescu. Studii şi articole, Iaşi, lt'74 („Eminesciana”).

5. Titu Maiorescu, Eminescu. Şi poeziile lui, în „Convorbiri literare”, XXII. nr. 8 (nov. 1889).

6. Nicolae Petraşcu, Mihail Eminescu. Studiu critic, în „Convorbiri literare”, XXIV, nr. 8, 9,11 (nov., dec. 1890, febr. 1891), XXV, nr. 3, 8 (iunie, nov. 1891) şi 11-12 (martie 1892). În broşură apare în 1892 şi e reeditată în 1934, reeditarea fiind de fapt o rescriere a lucrării de pe poziţii net diferite.

7. Mihail Dragomirescu, Critica ştiinţifică şi Eminescu (Studiu de critică generală), în „Convorbiri literare”, XXVIII, nr. 7, 8 (nov., dec., 1894), XXIX (1895), nr. 1, 3, 4 (ian., mart., apr.). Apărut în volum în 1905. Reprodus în M. Dragomirescu, Scrieri critice şi estetice, ea. Z. Ornea şi Gh. Stroia, Studiu introductiv Z. Ornea, Bucureşti, 1969; v. şi M. Dragomirescu, Mihai Eminescu, ediţie, prefaţă şi note de Leonida Maniu, Iaşi, 1976 („Eminesciana”). Numeroasele rezerve formulate de D. Popovici cu privire la estetismul dogmatic al lui Mihail Dragomirescu (structural ostii dimensiunii istorice a fenomenului literar) sunt îndreptăţite în bună măsură, cu atât mai mult cu cât rigiditatea dogmatică a sistemului e agravată de lectura eronată – la nivel literal – a unor texte deloc dificile.

Totuşi, teoria lui Dragomirescu privitoare la cele două euri e mai puţin aberantă decât i se pare lui D. Popovici; ea e coincidentă cu disocierea pe care Proust o întreprinde, în Contre Sainte-Bcuve, între eul profund (creator) şi eul superficial (social, biografic) şi se înscrie pe o linie modernă a criticii, ostilă

demersului explicativ prin determinism psihologic sau biografic. Poziţia pe care i-o opune D. Popovici („ultimele cercetări în domeniul vieţii sufleteşti”) se înscrie în sfera – nu mai puţin actuală – a psihologiei gestaltiste.

8. D. Popovici se referă în exclusivitate la lucrarea lui T. Vianu din 1930, Poezia lui Eminescu, Bucureşti.

9. Ilarie Chendi, Creangă şi Eminescu, în „Semănătorul”, I, nr. 28; Id., prefaţă la Opere complete, I, Literatura populară. Scrieri inedite, Bucureşti, 1902; Id., prefaţă şi ediţie la M. Eminescu, Poezii postume, Bucureşti, 1905; Id., publică Mira în „Calendarul Minervei” pe anul 1905. Ion Scurtu editează Geniu pustiu (Bucureşti, 1904), Scrieri politice şi literare (vol. I, Bucureşti, 1005), Poezii (Bucureşti, 1908), Proză literară (Bucureşti, 1908), Lumină de lună (Bucureşti, 1910) etc.

N. Iorga, Istoria literaturii româneşti contemporane, vol. I, Bucureşti, 1934; v. şi N. Iorga, Eminescu, ediţie, studiu introductiv, note şi bibliografie de Nicolae Liu, Iaşi, 1981 („Eminesciana”).

10. D. Popovici se referă la Eminescu despre sine însuşi (Un inedit al lui Eminescu), publicat de Lovinescu în Critice, I, Bucureşti, 1904, reprodus şi în E. Lovinescu, Mihai Eminescu, ediţie, prefaţă, note şi variante de Ion Nuţă, Iaşi, 1984 („Eminesciana”). Tot I. Nuţă a reeditat, în aceeaşi colecţie, în 1980, romanele Mite şi Bălăucă.

11. G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, vol. I-V, Bucureşti, 1934-lP3fi; ediţie revăzută, în G. Călinescu, Opere, vol. XII, XIII, Bucureşti, 1969. Preferinţa lui G. Călinescu pentru postumele lui Eminescu, în raport cu care antumele sânt, într-adevăr, uneori minimalizate (spre pildă, Oda în metru antic e tratată ca un simplu „exerciţiu de metrică latină”), se datorează abordării preponderent psihanalitice a operei. Reacţia lui D. Popovici prelungeşte o polemică deschisă de Ibrăileanu, între partizanii antumelor (Ibrăileanu, Vianu, Caracostea, Streinu etc., în genere critici de factură raţionalistă, pentru care conştiinţa e factorul creator suprem) şi partizanii postumelor, care vaci în acestea expresia nefalsificată a inconştientului creator (pus, într-o esenţială lucrare din 1968, sub semnul „plutonicului” şi opus creaţiei sterilizate din sfera „neptunicului”). Polemica e în fond sterilă, pentru că Eminescu selectează textele publicate nu doar în funcţie de gradul elaborării lor artistice, ci şi în funcţie de o anume strategie literară, care ţine cont, cu luciditate, de orizontul publicului (felul cum îşi repartizează poeziile între „Familia” şi „Convorbiri literare” e semnificativ în acest sens). De aceea, nu întotdeauna relaţia postume-antume coincide cu raportul „poezie spontană, expresie directă a subconştientului creator” – „poezie elaborată, deci „falsificată” prin intervenţia modelatoare a conştiinţei".

De unde, pledoaria patetică a lui C. Noica pentru publicarea întregii opere eminesciene, indispensabilă condiţie pentru reconstituirea personalităţii

„omului deplin al culturii române'4 (v. C. Noica, Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii româneşti, Bucureşti, 1975, lucrare prelungind spre un concept renascentist – cel de „uomo universale” – viziunea lui Iorga, pentru care, prin totalitatea operei sale, Eminescu e „Expresia integrală a sufletului românesc” (acesta e titlul capitolului pe care Iorga îl dedică poetului în Istoria literaturii româneşti. Introducere sintetică, Bucureşti, 1929).

12. D. Caracostea, Arta cuvântului la Eminescu, Bucureşti, 1938; Id., Creativitatea eminesciană, Bucureşti, 1943; reeditate postum în Studii eminesciene, ediţie îngrijită şi note de Ion Dumitrescu, prefaţă de George Munteanu, Bucureşti, 1975. Caracostea, profesorul faţă de care D. Popovici păstrează o statornică stimă intelectuală, îi sugerează, cu studiile sale eminesciene, punctul de plecare pentru propria-i cercetare eminescologică.

13. Aron Densuşianu, Literatura bolnavă, în „Revista critică-literară”, II (1894), nr. 5-6, 10.

14. G. Călinescu, Viaţa lui Mihai Eminescu, Bucureşti, 1932. Polemic faţă de imaginea de geniu schopenhauerian a lui Eminescu, încetăţenită de Maiorescu, interpretarea călinesciană fructifică o sugestie furnizată de Ramiro Ortiz, în Eminescu: Una poeta romano della foresta e della polla, introducere la volumul M. Eminescu, Poesie, Firenze (traducere românească de Radu Boureanu şi Titus Pârvulescu în volumul Mihai Eminescu în critica italiană, Iaşi, 1977, „Eminesciana”).

15. În Personalitatea lui M. Eminescu, Bucureşti, 1926.

16. Preocuparea reapare, cu o metodologie modernizată, în temeinica lucrare a lui Iosif Cheie-Pantea, Eminescu şi Leopardi, Bucureşti, 1980.

17. Semnalat, incidental, de Caracostea, titanismul eminescian – disociat de cel byronian – devine un element esenţial în viziunea critică a lui D. Popovici. Categorie literară dar şi sentimentală, titanismul este, în interpretarea sa, termenul prim al unei definiri tipologice: personalitatea lui Eminescu îşi va realiza formula definitivă de sentiment contaminând tipul titanian cu cei al geniului, adică soluţionând, de la înălţimea unui punct de vedere filosofic, avânturile titaniene infinite prin adoptarea atitudinii de renunţare a geniului contemplativ. Văzută structural, opera va traduce devenirea personalităţii eminesciene (marcată de trei etape: afirmare – revoltă – înfrângere) prin trecerea de la odă la satiră şi, de aici, la elegie; tensiunii sentimentale titaniene îi va corespunde viziunea spaţială şi temporală infinită, iar stăpânirea elanurilor titaniene prin perspectiva geniului îşi va găsi un corespondent în stăpânirea tendinţelor romantice printr-o severă arhitectonică de natură clasică.

18. Componenta „mioritică” sau „tracismul” viziunii eminesciene este reactualizat în lucrarea, fundamentală, a lui Edgar Papu, Poezia lui Eminescu. Elemente structurale (Bucureşti, 1971), care le subsumează categoriei „departelui”.

<Titlu> BIOGRAFIA

Într-un anumit sens cercetările în legătură cu biografia lui Eminescu au izbutit să aducă mai mult întuneric decât lumină. Admiratorii şi detractorii săi nu se puteau mulţumi cu adevărurile mijlocii, poetul trebuia să depăşească în bine sau în rău linia comună. Un adevăr banal era bunăoară acela că Eminescu era urmaşul unei familii de ţărani români înstăriţi, a căror obârşie trebuia căutată în Bucovina. Ascendenţa poetului a fost stabilită astfel avându-se în vedere nu documentele, atâtea câte sunt, ci criterii de altă natură. Unii au avut în vedere configuraţia craniană şi au declarat că este bulgar; alţii s-au condus după fizionomia sa orientală şi l-au declarat arab sau persan; cei mai mulţi s-au condus însă după numele familiei – Eminovici – şi au văzut într-însul un armean, un polonez, un rutean. Sub „Eminovici" a fost descoperit radicalul „Emin" şi pe baza lui poetul a fost declarat turc sau – aceasta este ipoteza lui Caracostea – român macedonean cu nume turcit. Când, în tratatul său de literatură, Baldensperger ajunge să vorbească despre scriitorii reprezentativi care infirmă ideea de rasă, dânsul se referă şi la Eminescu: liricul român este, pentru marele comparatist francez, de origine sârbească. Admiraţia a mers şi mai departe şi s-a vorbit chiar de o ascendenţă suedeză: poetul ar fi urmaş al unui ofiţer de cavalerie – notaţi amănuntul: de cavalerie – din armata lui Carol al XII-lea, care după bătălia de la Poltava s-ar fi stabilit în Suceava. Acolo s-ar fi căsătorit şi ar fi dat naştere unei familii pe care poetul avea s-o ilustreze.

Este drept, toate aceste afirmaţii se desfăşoară pe linia ipotezei şi ele se destramă una după alta la contactul cu puţinele documente pe care le avem în legătură cu originea familiei *1. Într-adevăr, documentele indică o familie românească, a cărei ascendenţă poate fi urmărită, până în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, în satul Călineştii lui Cuparencu din judeţul Suceava. La data la care Eminovicii sunt menţionaţi mai întâi acolo, satul era curat românesc. Mai târziu, Bucovina avea să fie încorporată la Austria şi regiunea este colonizată în parte cu ruteni aduşi din Galiţia. Sub oblăduirea curţii de la Viena începe un proces de deznaţionalizare, care se continuă de-a lungul secolului al XIX-lea, când şi unii membri ai familiei Eminovici îşi pierd conştiinţa şi limba românească. Această experienţă, familială şi naţională în acelaşi timp, se impune să fie semnalată, deoarece ea va explica în parte -anumite fobii ale poetului, care s-a arătat foarte bănuitor faţă de scopurile politice ale Austriei. Al doilea fapt care se impune să fie notat este acela că familia poetului ajunge în sfera de influenţă culturală a Austriei, ceea ce însemnează că limba germană ajunge limba ei de cultură şi de relaţiuni cu cei ce nu ştiau româneşte.

Faptul acesta nu se poate afirma pentru strămoşii (mai îndepărtaţi ai poetului, mărunţi cărturari de sat; el interesează însă de aproape viaţa de

familie a iui Eminescu, care în satul copilăriei sale a vorbit numai româneşte, dar care în casa părintească a auzit vorbindu-se, şi nemţeşte. Voi semnala apoi condiţia socială a familiei. Poetul s-a crezut de neam nobil. Tot ce se poate spune în ordinea aceasta este că bunicul său era răzeş, ceea ce însemnează ţăran liber şi proprietar de pământ; că răzeşia aceasta nu era moştenită, ci căpătată prin meritele sale.

O familie de ţărani liberi şi înstăriţi, aşezată într-o regiune ameninţată de deznaţionalizare şi supusă influenţei culturale a Vienei – iată datele pe care le vom reţine în legătură cu ascendenţa paternă a poetului.

Prin mama sa, Eminescu era legat de mica boierime a Moldovei. El se cobora din familia Juraşcu din Joldeşti, dar număra printre strămoşii săi şi un refugiat din Rusia, Alexa Potloff cunoscut de lume sub numele de Dontu. Căminarul Gheorghe-Eminovici, tatăl poetului, nu are instrucţie superioară, dar dovedeşte o reală curiozitate pentru ştiinţă şi literatură. Nu se poate stabili ce studii anume a făcut; dar este un cărturar în limba română şi germană şi este capabil de unele sacrificii pentru cărţi, în casa lui, care nu putea fi prea mare, o cameră este rezervată bibliotecii. În afară de româneşte şi nemţeşte, limbi pe care le cunoaşte foarte bine, cunoaşte binişor franceza şi vorbeşte limbile ruteană, polonă, rusă şi chiar idiş. N-avem informaţii bogate, asupra bibliotecii sale, dar putem presupune prezenţa unor scriitori germani. În mod sigur se ştie însă că figurau în această bibliotecă, în traducere românească, opere din Voltaire şi Molière, din abatele Prévost, George Sand, Alexandre Dumas, Eugène Sue şi chiar Lamartine. Şi ca în orice bibliotecă românească a secolului trecut, Marmontël este prezent cu scrierile sale morale. Datele acestea sumare ne arată o curiozitate fără direcţiuni precise în ordine literară: clasici, preromantici şi romantici, toţi ispitesc interesul căminarului şi arată o lectură determinată într-o măsură oarecare de capriciile editoriale ale epocii. În afară de literatură amintită, care arată că interesul literar al familiei poetului se îndrepta şi către scriitorii francezi, vom aminti că biblioteca lui Gheorghe Eminovici cuprindea îndeosebi scrieri istorice în legătură cu poporul român.

Căminarul este însă mai puţin un om de carte şi mai mult un om de acţiune. Aceste calităţi îl impun câtăva vreme ca administrator al moşiei Dumbrăveni a familiei Balş din Moldova, în acelaşi timp are însă şi alte combinaţii de afaceri şi graţie acestora ajunge să-şi cumpere mai întâi case la Botoşani, iar după aceea, în anul când se naşte poetul, el vinde casele şi izbuteşte să cumpere în apropiere de oraş o mare parte din moşia Ipoteşti.

Avere destul de mare, ca. Să poată întreţine o familie numeroasă cum era aceea a lui Gheorghe Eminovici, pe care Dumnezeu o binecuvântează cu 11 copii, între care poetul este al şaptelea.

Acesta s-a născut la Botoşani, la o dată care n-a fost definitiv lămurită. Actul de naştere şi de botez arată ziua de 15 ianuarie 1850, însemnările tatălui

şi informaţiile date de poet arată însă ziua de 20 decembrie 1849, pe când certificatul de absolvire, a claselor III-IV de la şcoala primară din Cernăuţi notează că dată a naşterii ziua de 6 decembrie 1850, iar catalogul de înscriere al elevilor la liceul din Cernăuţi trece pe Eminescu născut la 14 decembrie 1849. Mărturisirile poetului, ca şi însemnările căminarului, ne determină să socotim data de 20 decembrie 1849 ca dată mai probabilă a naşterii lui Eminescu *2.

Copilăria şi-a petrecut-o la Ipoteşti, unde familia ducea o viaţă nedefinită, de mici boieri invadaţi încă de formele proprii ale vieţii de sat. Mama poetului, Raluca Juraşcu, era o femeie blânda, supusă bărbatului, temătoare de Dumnezeu şi iubindu-şi copiii până la slăbiciune. Tatăl, autoritar, se conducea faţă de numeroşii săi copii după principii pedagogice proprii, de o severitate pe care rezistenţa materialului o înfrânge însă. Admirator al ştiinţei germane, el vrea ca, de mici, copiii să înveţe nemţeşte şi ţine în caisă un profesor neamţ. Spirit practic, doreşte pentru copii cariere practice: avocatură, medicină, inginerie, armată şi, cu toată repulsia pe care aceştia o simt pentru învăţământul organizat pe clase şi pe discipline, izbuteşte să-i conducă totuşi până la diplome superioare sau până în pragul lor *3.

Lucrurile se prezintă însă altfel pentru poet. Peste lecţiile profesorului german din familie, peste disciplina severă a tatălui şi peste dragostea mamei, se ridicau irezistibile chemările satului şi ale codrului. Satul şi pădurea creşteau în jurul lui, îmbrăcate în legendă, cu oameni care în gesturile şi în cuvintele lor făceau să trăiască o mitologie întreagă. Mişcările prime ale poetului sunt potrivite acestei lumi imaginare, care-i dă o compensaţie largă faţă de neajunsurile vieţii reale. Satul şi pădurea l-au chemat şi mai târziu, când poetul este nevoit să plece la şcoală. Nu se ştie unde a făcut primele două clase primare; începând cu cea de a treia, însă, îl întâlnim la şcoala ortodoxă din Cernăuţi, unde isprăveşte cu bine şcoala elementară şi unde începe calvarul studiilor secundare. Tatăl avea o idee foarte bună despre liceul german de acolo şi tot aşa credea şi fiul. Mai târziu el face declaraţia că nu avea să studieze la Iaşi, deoarece profesorii erau slabi, în timp ce la Cernăuţi ei erau foarte bine pregătiţi. Dar aceşti profesori bine pregătiţi sunt nemiloşi faţă de numeroasele odrasle ale căminarului, cărora inteligenţa nu le era suficientă armă ca să poată înlocui şi aplicaţiunea la studiu. Este o adevărată satisfacţie să constaţi consecvenţa caracterului familial din consecvenţa cu care fiii căminarului rămân repetenţi unul după altul.

Poetul îşi începe studiile liceale în 1860 şi se remarcă îndată prin cunoştinţele lui bogate de istorie şi prin lectura variată în domeniul literaturii române sau străine. Dar cunoştinţele acestea nu erau suficiente pentru o şcoală serioasă, cum era liceul german din Cernăuţi, în clasa a doua poetul rămâne repetent, iar anul următor fuge de la şcoală, îi chema satul, îl chema

pădurea. Din nenorocire, familia era puţin înţelegătoare pentru boema vieţii şi Eminescu fu dus cu forţa înapoi la scoală. Şcolaritatea lui este un adevărat chin, până când poetul dispare din cataloagele şcoalei. Lucrurile acestea se petrec în 1863. Anul următor îl aflăm din nou la Cernăuţi, cu intenţia de a câştiga anii pierduţi prin examene particulare. Un eveniment petrecut în această vreme în capitala Bucovinei avea să fie insă hotărâtor pentru destinele micului şcolar, în acel timp vine acolo trupă de teatru a d-nei Fanny Tardini şi poetul se entuziasmează în aşa măsură încât, uitând totul, porneşte împreună cu ea prin Ardeal, unde se pare că izbuteşte să pună în ordine şi o parte din examenele sale restante. În toamna anului 1864 îl aflăm practicant la tribunalul din Botoşani, de unde revine, în primăvara anului următor, la Cernăuţi, cu aceleaşi intenţii frumoase de a-şi relua studiile. Lucrurile nu merg însă bine. Trupa Tardini se afla din nou la Cernăuţi şi se pare că poetul dispare din oraş o dată cu ea. Este probabil că o însoţeşte în peregrinările ei prin Ardeal, ceea ce – şi aceasta este de asemenea o pură ipoteză – i-ar fi dat prilejul să treacă examenele de clasa a treia secundară la Sibiu. Toamna revenea la Cernăuţi, de unde pleca definitiv în primăvara următoare. Căpătase el oare convingerea că liceul din capitala Bucovinei nu-l dorea, nici ca să facă dintr-însul un etern candidat la acelaşi examen? Oricum, bănuia mai multă clemenţă la şcolile româneşti şi primăvara – toamna şi primăvara sunt anotimpurile când poetul nu-şi poate înăbuşi pornirile sale migratorii – porni pe picioare din Cernăuţi, trecu munţii şi după o călătorie lungă şi obositoare ajunse pe o culme care domina oraşul şcolilor româneşti din Ardeal, Blajul. Poetul îl salută cu entuziasm: „Te salut din inimă, Romă mică”. Dar şi Roma mică îl lăsă repetent, în toamna aceluiaşi an. Eminescu se îndrumează atunci, scârbit, spre Sibiu, de unde trece în ţară şi se îndreaptă spre Bucureşti. Scurt timp după aceasta este văzut la Giurgiu, unde ar fi îndeplinit meseria de rândaş la cai şi hamal în port. De aici se ataşează trupei lui Iorgu Caragiale, cu care petrece câtăva vreme, îndeplinind oficiul de sufleor şi copist de roluri. În aceeaşi calitate trece apoi în trupă lui Pascali şi în urmă la Teatrul Naţional din Bucureşti. Viaţa aceasta boemă ia capăt în mod brusc în vara anului 1869, când familia capturează pe copilul vagabond în cursul unui turneu în Moldova al trupei Pascali. În toamna aceluiaşi an el era expediat la Viena.

Vom semnala încă de pe acum bogată lui lectură şi ataşe de literatură germană pe de o parte, iar pe de altă parte farmecul irezistibil pe care-l are pentru Eminescu chemarea satului şi chemarea artei. Faptele acestea vor explica devotamentul lui permanent pentru valorile autohtone şi pentru valorile artei, precum s! Coloratura particulară a vieţii sale intelectuale.

Capitala Habsburgilor adăpostea la data aceea numeroşi studenţi români, veniţi nu numai din provinciile române ale imperiului, ci şi din România şi Macedonia. Poetul putea să aibă aici. Concentrată, imaginea întregului neam

pe care el îl cunoscuse în peregrinările sale artistice. El caută de altfel societatea românilor şi dacă face o excepţie, aceasta este datorată, adâncii sale înclinări pentru lumea teatrului: în afară de studenţimea română, el caută societatea artiştilor şi este unul din invitaţii salonului unei actriţe celebre în acea vreme, Prederika Bognàr. Mărturiile în legătură cu şederea sa la Viena ni-l arată într-adevăr ca un asiduu frecventator ai teatrului şi al operei.

Studiile regulate progresau însă mai puţin satisfăcător, încât pe linia aceasta. El era într-o consecventă continuitate. La universitate nu se putea înscrie ca student ordinar, din pricină că-i lipsea bacalaureatul. El este aşadar un student extraordinar; dar şi în această calitate nu ne apare decât în trei semestre din cele şase pe care le petrece în capitala Austriei. Cursurile audiate trădează un interes deosebit pentru filozofie; dar alături de acestea îl vedem frecventând şi cursuri de drept şi chiar de medicină. Dintre profesorii audiaţi, menţionăm pe Rudolf Zimmermann, cu care studiază istoria filozofiei; pe Vogt, cu care studiază metafizica aristotelică şi logică; pe Ihering, care preda dreptul roman; cu Lorenz Stein studiază filozofia dreptului, economia politică, drept administrativ şi finanţe, iar: cu ţouis Neumann, dreptul internaţional, li interesează de asemenea cursurile de medicină legală şi, în altă ordine de idei, filologia romanică, pe care o predă Mussafia.

Dacă nu se arată deloc preocupat de ideea de a-şi pune în ordine situaţia şcolară, Eminescu este totuşi un student excepţional. El citeşte enorm şi variat, adânceşte filozofia şi îşi îmbogăţeşte cunoştinţele de literatură, germană în primul rând, franceza în rândul al doilea, în traducere germană cunoaşte operele de căpetenie ale marilor literaturi, începând cu cea sanscrită şi terminând cu cea engleză, de la Ramayana şi Mahabharata până la Byron şi Shakespeare. Şi sub raportul acesta poetul se arată într-o desăvârşită continuitate: la Cernăuţi, unde el a locuit într-o vreme la profesorul Aron Pumnul, era considerat îndeosebi pentru meritul de a fi citit întreaga bibliotecă gimnazială; când este descoperit la Giurgiu în dubla funcţiune de rândaş şi de hamal, recita cu glas tare şi cu încântare din Schiller, din care făcea unele traduceri la data aceea; puţin mai târziu, în timpul peregrinărilor cu trupa lui Pascali, el capătă o sumă de bani ca să-şi refacă garderoba care avea un aspect barbar; în loc să facă aşa ceva însă, el îşi cumpără, opera lui Goethe.

De pe acum lectura poetului se îndruma în două direcţii bine precizate: literatura română şi cea germană. Cineva, care l-a vizitat pe vremea când poetul locuia la Pascali, afirmă că în camera lui cărţile ocupau un loc important şi că ele erau, în cea mai mare parte, cărţi româneşti vechi şi cărţi germane. N epocă. Anterioară studiilor la Viena, interesul pentru literatura cultă română se dublă cu interesul pentru literatura populară. În cursul călătoriilor în Transilvania, poetul este preocupat mai puţin de consolidarea situaţiei sale şcolare şi mai mult de culegerea poeziilor populare, iar în 1869 îl aflăm făcând

parte din societatea Orientul, care luase naştere în cercul revistei Albina Pindului a lui Grandea şi care avea între altele şi preocupări folclorice, în aceiaşi an, el este delegat de societate să adune material folcloric din Moldova. Putem -stabili astfel de pe acum directivele de căpetenie pe care le luau simpatiile literare ale poetului: vechea literatură română, literatura populară şi literatura germană se îmbinau aşadar, dându-i pe de o parte coloratura interesului său intelectual, punându-i pe de altă parte la îndemână izvoarele din care avea să se alimenteze în făurirea limbii sale literare.

Informaţiile abundă în legătură cu epoca vieneză a existenţei sale. Amintirile lui Slavici, deviate din nenorocire în unele momente de preocupările proprii autorului, şi mai cu seamă preţioasele amintiri sie lui Stefanelli sunt o mină de informaţii în legătură cu viaţa poetului *4. Pentru că felul său de viaţă vă rămânea şi mai departe acelaşi, găsesc necesar să dau aici câteva informaţii, de natură să definească de aproape temperamentul său. Eminescu primea de acasă 18-20 galbeni lunar, sumă cu care ar fi putut trăi binişor, dacă un elementar spirit de gospodărie l-ar fi sprijinit. Poetul nu era însă înzestrat cu acest simţ burghez. Prima grijă pe care o avea atunci când primea subvenţia părintească era să se aprovizioneze cu cafea şi tutun, îşi cumpăra apoi cărţi cu care se izola cu desăvârşire şi nu ieşea din locuinţă decât pentru masă, pe care o lua foarte neregulat, în primele zile îşi îngăduia totuşi un trai din plin, ceea ce avea drept urmare istovirea grabnică a fondurilor. După aceea putea fi văzut în căutarea unui amic binevoitor de la care să împrumute o pilulă. Şi timpul până la sosirea subvenţiei viitoare se consuma în combinaţiuni savante de ordin economic. Sfârşitul lunii îl găsea totdeauna încărcat cu datorii la prieteni, la restaurator, la chelneri şi la oricine avea un ban de dat împrumut. În general, nu evita societatea, dar de o comuniune sufletească totală nu putea fi vorba. Poetul nu se da total, sufleteşte; rămâneau însă numeroase punctele de conjuncţiune spirituală şi prietenii durabile se întemeiau pe ele. Erau reuniuni în restaurante, în cafenele; erau apoi şedinţele societăţilor române, unificate cu vremea în România jună. Iubea discuţia, şi în pasiunea pentru dezvoltarea unei idei, în dezbaterea unui sistem filozofic, era în stare să petreacă toată noaptea.

Iubea spectacolele, şi pentru o reprezentare a unei tragedii de Shakespeare era în stare să aştepte o după-amiază întreagă, într-un frig nimicitor, graţia unui bilet cu reducere. Fără să fie luxos, avea simţul convenienţelor sociale şi umbla îmbrăcat decent. Dar când economicul era în suferinţă, nu ezita să-şi amaneteze hainele; este drept, uneori de amaneta şi pe ale colegilor, pe care îi ospăta apoi cu banii obţinuţi fără ca aceia să bănuiască ceva din maşinaţiunile poetului. Când împrejurările o cereau, dispunea de o redingotă şi de pălărie înaltă şi, astfel echipat, poetul, care era mai presus de orice om frumos, era şi un om de o eleganţă naturală. Era firesc aşadar să stârnească interes şi simpatie în jurul său, îndeosebi în cercurile

feminine.

Poetul este considerat adeseori că un misoghin. Este drept că scepticismul din epoca sa de maturitate se traduce în erotică printr-o atitudine misoghină; faptul acesta nu autorizează însă o generalizare, în special una care să nu ţină seama de cronologie. Rezerva principială faţă de femeie în general nu interzice adorarea unor exemplare feminine contemplate în mod individual. Domeniul nu este suficient explorat şi o afirmaţie categorică este imprudentă. Se poate bănui însă o primă idilă la Ipoteşti, în vremea şcolarităţii de la Cernăuţi; probabil o fată de sat pe care o chema Elena, sau căreia poetul îi spunea Elena din admiraţie pentru Vasile Alecsandri, cântăreţul Elenei Negri *5. Din acest episod a luat naştere poezia Mortua est, care în forma primă se numea Elena. Cariera lui de artist ambulant este orientată în parte de figuri de artiste, dintre care cea cu rosturi mai serioase în viaţa sentimentală a poetului pare să fi fost Eufrosina Popescu. La Viena lucrurile par a se repeta cu Frederika Bognàr şi cu altele. Stefanelli ne povesteşte o întâmplare de natură să pună în lumină intensitatea sentimentelor poetului, chiar atunci când ele erau – sau păreau că sunt – simulate. Invitat împreună cu câţiva prieteni la două doamne – pe una o chema Eliza – îşi petrecu de minune. La un moment dat una din doamne propuse ca fiecare din cei prezenţi să improvizeze câte o declaraţie de dragoste. „Noi – povesteşte Ştefanelli -, afară de Eminescu, ne-am achitat în mod foarte hazliu de îndatorirea aceasta şi am deşteptat ilaritate generală. Când veni Eminescu la rând, numai ce-l vedem că cade în genunchi înaintea Elizei care şedea pe un fotei, şi ridicându-şi ochii spre dânsa, începu a-i vorbi. Eliza râzând bătu din palme şi zise: „Vezi asta mai are aspect de declaraţie de amor, să auzim!”

Eminescu vorbi la început cu sfială, dar apoi tot mai curagios, tot cu mai mult sentiment şi căldură, încât am rămas cu toţii nedumeriţi şi ne întrebam ori de face el această declaraţie în glumă său serios, căci declaraţia sa era o adevărată poezie în cea mai aleasă proză, în care cânta şi preamărea el frumuseţea „acestei fiinţe în-cântătoare, acestei neasemănat de frumoase Vénère, înaintea căreia sta îngenunchiat şi-i solicita numai o zâmbire, o unică zâmbire, fioros de dulce precum numai ea o poate avea”.

Apoi îşi plecă fruntea pe braţul ei alb şi molatec şi sărutându-l, se ridică de jos. Noi, zăpăciţi, îl admiram şi aplaudăm. Eminescu zâmbea. Eliza era mişcată şi nu ştia ce să zică. Se uita şi la noi şi la el şi văzându-l zâmbind îi zise cu căldură:

– Domnule, d-ta ai făcut declaraţia nu pe tonul glumeţ ca şi colegii d-tale, ci ai făcut o adevărată poezie. Ori eşti mare artist, ori un poet. Ce frumos ştii să vorbeşti, încă nimeni nu m-a divinizat ca d-ta. Îţi mulţumesc şi iată îţi zâmbesc cum ai dorit şi acuma eu îţi întind mâna să o săruţi.

– Doamnă, numai frumuseţea d-voastră m-a inspirat.”

După sindrofie, adaugă Ştefanelli, „Eminescu, bine dispus cum era, ne-a vorbit încă mult de acest drac şi înger de femeie şi ne-a spus că în momentul declaraţiei el în adevăr era cuprins de farmecul frumuseţii Elizei şi că ce a spus atuncea, era expresia fidelă a sentimentelor ce le-a avut în acele momente şi nu s-a putut stăpâni să nu sărute braţul alb şi frumos ce se alintă molatec pe mătasa roşie a fotelului”.

Mărturii de felul acesta ne fac să vedem cât de lipsit de îndreptăţire este să se creadă într-o generalizare a atitudinii misoghine a lui Eminescu. Misoghinismul lui este de natură conceptuală, el este o notă a negativismului integral la care poetul avea să ajungă: cu vremea. Luat însă în totalitatea manifestărilor sale, atât în cuprinsul operei poetice cât şi pe linie biografică, Eminescu rămâne un mare adorator al femeii. „Ochii păgâni” cu care el urmăreşte pe iubită şi suferinţa pe care acesta i-o impune nu sunt numai realităţi poetice, ci şi caractere biografice. Anticipând asupra celor ce vom spune în legătură cu viaţa poetului, vom aminti, cu titlu de exemplu, un amănunt referitor la iubirea lui pentru Veronica Micle. El reflectează la un moment dat să părăsească religia ortodoxă şi să treacă la catolicism, deoarece numai catolicismul ar fi asigurat permanenţa legăturilor dintre dânşii.

Manifestări similare în alte domenii pun în lumină aceeaşi trăsătură sufletească. La data când soseşte poetul la Viena, existau acolo două societăţi ale românilor: Societatea studenţeasca ştiinţifică şi socială „România” şi Societatea literară şi ştiinţifică a românilor din Viena. Aurel Mureşanu propune contopirea lor într-o singură societate, căreia să i se dea numele de România jună. Juneţea era ia modă pe vremea aceea, sau fusese la modă puţin mai înainte, în Franţa existase un curent destul de puternic în. Cadrul mişcării romantice, numit Les June-Frances; în Italia şi mai ales în afară de Italia, exista societatea La Giovine Italia, întemeiată de Giuseppe Mazzini, iar la Viena era încă vie amintirea mişcării literare şi sociale Das junge Deutschland. Înainte de România jună de la Viena, românii avuseseră ei înşişi o societate studenţească întemeiată la Paris de Al. Odobescu şi numită Junimea română.

Amintesc toate lucrurile acestea pentru că în ambianţa lor trebuie explicată şi cunoscută societate ieşeană Junimea, în a cărei titulatură se prelungesc astfel răsunete din experienţa continentală a timpului. Propunerea. Lui Mureşanu găseşte o primire favorabilă în rândurile studenţilor români de la Viena; dar dacă ea ajunge în scurtă vreme la realizare, faptul se datoreşte într-o largă măsură entuziasmului cu care a fost primită de Eminescu şi zelului cu care el a servit-o. Al doilea fapt pe care-l voi semnala din aceeaşi epocă este serbarea de la Putna. În 1870 se împlineau 400 de ani de când Ştefan cel Mare ridicase Mănăstirea Putna şi studenţii de la Viena s-au gândit să comemoreze faptul. Propunerea a fost făcută de altcineva; dar cel care prinse prilejul să-i dea o amploare excepţională este Eminescu, care vede în această comemorare

prilejul unei manifestări a solidarităţii românilor de pretutindeni. Anumite evenimente locale, precum şi conflictul franco-german din 1870 au impus amânarea congresului, care se ţine astfel în 1871 şi este ceea ce dorise într-adevăr Eminescu: o manifestare a conştiinţei unitare a poporului român,

În toate împrejurările acestea, Eminescu pune în lumină una din trăsăturile proprii ale vieţii sale sufleteşti: entuziasmul pentru ideile nobile.

Sub un alt aspect al ei, viaţa dusă la Viena ne dă-prilejul să pătrundem şi mai adânc în structura sufletească a poetului. Mediul în care el se afla în capitala Austriei putea fi un stimulent pentru programarea muncii sale în vederea încadrării în forme şi regulamente. Colegii săi erau oameni ordonaţi şi muncitori, preocupaţi să-şi creeze o situaţie în societate şi societatea vieneză în general era un exemplu de muncă organizată, care îmbină în chip fericit stăruinţa cu amabilitatea, în acest mediu, ar fi fost firesc ca. Poetul să-şi aducă aminte că familia aşteaptă de la el îndeplinirea formalităţii neplăcute a examenelor. Eminescu nu s-a gândit la aşa ceva; mai mult chiar, se pare că problema nu şi-a pus-o nici sub cea mai ipotetică formulare a ei. El citea, este drept, şi când în 1872 părăseşte Viena era un om cu serioase cunoştinţe în domeniul filozofiei şi al istoriei şi cu o relativă orientare în domeniul ştiinţelor exacte; dar când descindea din nou în Moldova, certificatele de studii pe care. Le-ar fi putut arăta căminarului Eminovici erau aceleaşi cu care pornise la drum cu trei ani înainte. Toate datele acestea de ordin istoric ne arată că poetul era într-adevăr aşa cum avea să-l caracterizeze mai târziu Titu Maiorescu: detaşat de orice interes personal, devotat ideilor înalte.. Trăsătura aceasta, pe care criticul avea s-o invoce ca să exemplifice cunoscută teorie a impersonalităţii artistice, este incontestabil una din trăsăturile caracteristice firilor contemplative, în rândurile cărora se înscrie şi Eminescu.

La Viena cunoscuse şi legase o strânsă prietenie cu Ion Slavici *7. Acesta îşi făcea stagiul militar în capitala imperiului şi graţie înţelegerii ofiţerilor săi se bucura de multă libertate, atât de multă încât îşi putea continua studiile universitare în voie, şi-i mai rămânea pe deasupra suficient timp ca să hoinărească în tovărăşia poetului. Curioasă apropiere de caractere! Spre osebire de Eminescu, Slavici era un spirit ordonat şi cu pronunţate înclinări moraliste, lucruri pe care, neputându-le practica, Eminescu le admira acolo unde le afla. Prietenia a fost rodnică îndeosebi pentru cel dintâi, căruia poetul i-a deschis orizonturile filozofiei schopenhaueriene şi, pe calea aceasta, vastele perspective ale culturilor orientale, indiană şi chineză. Şi s-ar putea spune că dacă Slavici ocupă azi în literatura română un loc eminent, faptul se datorează într-o largă măsură lui Eminescu.

Şcoala de la Cernăuţi, şcoala de la Blaj şi cea de la Viena au pus pe poet în legătură în primul rând cu bucovineni şi cu ardeleni. El vă rămânea toată viaţa legat sufleteşte de aceştia, în rândurile lor va număra cele mai

numeroase şi devotate prietenii. Pentru că nu trebuie să se uite că însuşi Creangă, prietenul bun de la Iaşi, descindea dintr-o familie ardeleană stabilită în Moldova. Legat el însuşi de Bucovina *8, Eminescu se simţea într-adevăr bine într-o lume a cărei sinceritate în gândire şi în simţire o făcea să nu aprecieze limbajul încărcat de perversitatea ironiilor şi a subînţelesurilor, aşa cum el se înfăţişa peste Carpaţi. Eminescu, care este incontestabil cel mai mare mânuitor al limbii române, rămâne cu totul refractar faţă de ascuţişurile eline ale acestei limbi. Ca şi la Maiorescu, trăsăturile sale de spirit şi ironiile sale poartă semnele unei elaborări metodice, de marcă teutoburgică.

La Viena cunoaşte şi pe Iacob Negruzzi, care se afla acolo în trecere. Cu Negruzzi poetul era în corespondenţă *9, îi trimisese mai înainte poezia Vénère şi Madonă, care apăruse în Convorbiri literare din 15 aprilie 1870 şi un schimb de scrisori se legase atunci între dânşii. Negruzzi îl sfătuieşte ca: după terminarea studiilor să se stabilească la Iaşi *10. Poetul cunoştea o parte din membrii societăţii „Junimea”, dar spre Iaşi îl atrăgea şi altceva decât invitaţia lui Iacob Negruzzi. La Viena cunoscuse, şi o însoţise în lungi hoinăreli, pe Veronica Miele, soţia profesorului Miele de la Universitatea din Iaşi. De aceea când, în primăvara anului 1872, poetul se îndreaptă spre capitala Moldovei, rosturile sale acolo erau multiple. Participarea la şedinţele „Junimei” este prilejul unei prompte evidenţieri a superiorităţii spiritului său. Iaşii îi dau însă şi prilejul să reia firul prieteniei legate la Viena şi de la această dată poetul se lasă tot mai mult dominat de personalitatea insinuantă a tinerei sale amice *11. Tot acum, şi în împrejurări care n-au fost încă lămurite, poetul obţine şi o diplomă de bacalaureat.

Şederea la Iaşi nu este însă de lungă durată. În toamna anului 1872 poetul pleacă, de astă dată cu un ajutor bănesc acordat de societatea „Junimea”, să-şi continue studiile la universitatea din Berlin, îndrumarea spre capitala proaspătului Imperiu German se va fi datorat lui Titu Maiorescu, vechi elev al acestei universităţi şi singurul în măsură să înţeleagă adâncimea de spirit a poetului. În decembrie 1872, acesta se înscria ca student ordinar al Facultăţii de Litere şi începea să audieze cursuri de filozofie şi de istorie, având ca profesori pe Bönitz, Dühring, Zeller şi Althaus la disciplinele filozofice, pe Lepsius, Droysen şi Nitsch la cele istorice. Într-o oarecare măsură este preocupat şi de probleme de drept, de geografie şi de fiziologie, şi n-ar fi exclus să fi audiat şi cursuri de sanscrită, al căror rezultat ar fi fost manuscrisul gramaticii sale sanscrite *12. În afară de studii foarte serioase, Eminescu este preocupat la Berlin şi de unele treburi ale agenţiei consulare române, unde ajunge cu vremea funcţionar, în acest timp, Maiorescu arată poetului perspectiva unei cariere universitare la Iaşi şi îl îndeamnă să-şi treacă doctoratul cât mai curând la una din universităţile germane. După lungi ezitări, poetul se decide pentru Jena, şi probabil cu o teză de natură istorică. Între

proiect şi realizare este însă o cale foarte lungă. Pentru motive nelămurite încă, Eminescu revine în vara anului 1874 ia Iaşi, cu intenţia ca în toamna aceluiaşi an să meargă din nou în Germania, pentru depunerea examenului de doctorat, în acest timp ia succesiunea prietenului său Samson Bodnărescu la conducerea Bibliotecii Centrale ieşene şi, prins în mrejele prozaicelor ocupaţiuni birocratice şi în acelea, mai puţin prozaice, ale iubirii pentru d-na Miele, poetul renunţă la ideea reîntoarcerii în Germania pentru obţinerea titlului de doctor. În afară de aceste ataşamente, vom nota, pe altă linie, şi prietenia poetului pentru Ion Creangă, unul dintre cele mai frumoase episoade din viaţa literară a capitalei Moldovei şi a literaturii române în general. Tot aici poetul ia contact cu învăţământul secundar, dar de data aceasta în calitate de profesor de logică şi limba germană la Institutul Academic. Şcolarul hoinar de pe vremuri dase naştere unui profesor de o pedanterie şi severitate excepţională, împotriva căruia elevii, deprinşi cu un tratament mai blând, se coalizară şi pe care izbutiră în cele din urmă să-l înlăture din şcoală. Nu mult după aceasta poetul este înlăturat şi de la direcţia Bibliotecii Centrale, unde este înlocuit de un bard minor venit din Bucovina, Dimitrie Petrino. Petrino se bucura de protecţia unei bune părţi din societatea înaltă ieşeană, care vedea într-însul un reprezentant al nobilimii bucovinene, înverşunată în lupta naţională. În ultimă instanţă însă, individul era un cabotin ordinar, cu gesturi de un teatralism de periferie şi cu funcţiuni cerebrale intermitente. În felul acesta, poetul ajunge la 1 iulie 1875 revizor şcolar în judeţele Iaşi şi Vaslui, prilej de constatări amare pe de o parte, dar şi de observaţii adânci în legătură cu starea învăţământului şi organizarea socială a timpului, pe de altă parte. Inspecţiile pe care Eminescu le face la şcolile de sub conducerea să îl pun în măsură să-şi lărgească domeniul observaţiilor şi să adune un material ce va documenta abundent doctrina socială şi economică a viitorului ziarist *13.

Şcolile mergeau rău, abuzurile erau de proporţii monstruoase şi ele justificau disperarea poetului, spirit îndrăgostit de absolut. Lucrurile nu durară însă mult timp. Guvernul conservator, din care Maiorescu făcea parte ca ministru al Instrucţiunii publice, căzu în iunie 1876 şi poetul fu destituit imediat după aceasta. Toate maşinaţiunile erau puse la cale de un intrigant ordinar, un anume Andrei Vizanti, năimit la universitatea din Iaşi ca suplinitor al catedrei de literatură română. În înalta lui înţelegere pentru poezie şi pentru poet, Vizanti operă mai întâi înlăturarea lui Eminescu din postul de director al bibliotecii, apoi din acela de revizor şcolar şi în cele din urmă, cu ajutorul lui Petrino, porni împotriva lui un proces pentru sustragere de mobilier şi cărţi din Biblioteca Centrală pe de o parte, iar pe de altă parte el însuşi ca deputat, întreprinse o acţiune în parlament împotriva lui Maiorescu, care dase o bursă poetului pe când acesta era la Berlin. Toată agitaţia a rămas fără alte rezultate, dar poetul a fost adânc îndurerat şi, lucru esenţial, rămas fără mijloace de

existenţă. În această împrejurare acceptă redactarea unei foi ieşene, Curierul de Iaşi, o publicaţie cenuşie, destinată în primul rând să servească drept buletin Curţii de Apel din capitala Moldovei. Eminescu lărgeşte însă orizontul publicaţiei, care, graţie lui, ajunge să adăpostească remarcabile articole de politică externă şi internă, precum şi discuţii substanţiale ale unor probleme sociale, culturale sau strict literare *14. În toamna anului următor, 1877, poetul trece la Bucureşti, unde ia asupra lui redactarea ziarului conservator Timpul, în ale cărui coloane se concentrează roadele celei mai agitate părţi din viaţa sa. Era acum în plină maturitate a geniului său poetic, era în acelaşi timp o minte ascuţită în disecarea problemelor politice şi sociale. Concepţia lui politică, afirmată aiurea, capătă formularea ei cea mai desăvârşită în coloanele Timpului. Poetul este un conservator, dar nu un retrograd. El aducea, însă, o anumită concepţie de filozofie a istoriei, în spiritul căreia progresul rămânea legea supremă a vieţii sociale; dar progresul acesta nu era conceput ca un salt în necunoscut, ci văzut organic, într-o evoluţie lentă, ca rezultat al unui proces de fructificare a vechiului capital spiritual al poporului, de adaptare a vechilor instituţii ale sale şi numai în ultimul rând – şi în măsura în care se arătau anacronice – de eliminare a lor. Niciodată concepţia organicistă a statului n-a avut un mai strălucitor reprezentant în cultura română *15.

Colaborarea la organul oficial al partidului conservator durează până în 1883, când mintea lui Eminescu se întunecă pentru prima oară. Colegi de redacţie avea pe Ion Slavici şi pe Caragiale, cu care întreţinea uneori discuţii prelungite, referitoare la probleme de limba română.

Pe cât de puţin grijuliu şi pe cât de lipsit de punctualitate în tot ceea ce privea persoana să, pe atât de punctual şi corect era în tot ce privea îndeplinirea obligaţiunilor sale profesionale. Faptul acesta face ca rosturile sale la gazetă să nu se reducă numai la muncă ce se cere unui redactor pentru partea politică a foii; cu vremea, publicaţia se întemeiază aproape în toate sectoarele sale pe puterea de muncă a poetului. Salariat parcimonios, obosit de muncă încordată şi minat tot mai tare de boală care avea să-l răpună, Eminescu se simte către 1883 la capătul puterilor sale. Extenuat ajunge el la începutul lui iunie 1883 la Iaşi, unde trebuia să asiste, în calitate de corespondent al ziarului Timpul, la dezvelirea statuii lui Ştefan cel Mare. Poetul neglijează însă obligaţia sa de ziarist şi, deşi pornise spre capitala Moldovei cu gândul să dea citire, în timpul sărbătoririi, cunoscutei sale Doina, el nu participă la festivitate. Pe-. Trecea, în timp ce lumea oficială se frământa în jurul statuii, la cunoscută crâşmă Borta Rece, pe care o frecventase pe vremuri în tovărăşia veselă a lui Creangă. Vibrând de ură xenofobă, Doina traducea tensiunea sentimentelor ce frământau pe poet la acea dată.

Tot mai mult se adâncea în convingerea că el este reprezentantul cel mai indicat al rasei române, că în jurul lui se zbate numai o societate rezultată din

import de „bulgăroi cu ceafa groasă”, de „grecotei cu nas subţire”, care au dat naştere partidului liberal.

Pe această axă de gânduri şi de sentimente se afla poetul în clipa când boala izbucneşte pentru prima dată, în iunie 1883. În primele mişcări ale furiei se oglindesc adâncile lui fobii politice şi naţionale: în cafeneaua Capsa declară că regele trebuie împuşcat pentru că patronează distrugerea ţării. Şi porneşte chiar la Cetroceni, cu intenţia de a suprima pe rege şi de a readuce în ţară fericirea patriarhală din timpul marilor voievozi. Internat pentru câtăva vreme în sanatoriul d-rului Şuţu din Bucureşti, poetul fu trimis în toamnă, prin îngrijirea lui Maiorescu, la sanatoriul d-rului Obersteiner de la Ober-Döbling de lângă Viena. După o refacere relativă este trimis în Italia, pentru odihnirea definitivă a spiritului. Merge la Veneţia, apoi la Florenţa, de unde se întoarce în grabă la Iaşi. Şi viaţa lui se scurge sumbră, cu unele momente de revenire trecătoare, între Iaşi, Botoşani, Mănăstirea Neamţu şi Bucureşti, până la data deznodământului fatal. Moare la 15 iunie 1889, în sanatoriul doctorului Şuţu din Bucureşti.

Schiţând în liniile ei cele mai mari biografia poetului, am avut prilejul să punem în lumină dezinteresarea lui totală faţă de tot ce constituia preocupare personală său interes personal. Poetul n-a lucrat niciodată mânat de perspectiva unei situaţii sociale şi arta savantă cu care el ştie să se sustragă proiectelor universitare pe care Maiorescu le formula în legătură cu dânsul este de natură să definească temperamentul său. Am ales intenţionat momentul acesta în viaţa lui Eminescu, deoarece el ne dă posibilitatea să privim mai adânc în structura sufletească a lui.

La propunerea criticului de a-i deschide drumul către universitate, poetul răspunde arătând care este pregătirea lui, cât se cere pentru o catedră universitară, ce ar putea să facă el în domeniul filozofiei, ce ar trebui să mai lucreze în acest domeniu şi cât de mult ar trebui să adâncească studiul unor discipline pe care ar trebui să se întemeieze, în primul rând ştiinţele naturale şi antropologia. Eminescu nu vede disciplina pentru care se pregătea în izolare, ci în strânsă conexiune cu discipline mai mult sau mai puţin înrudite. Purtând ispita cunoştinţelor ultime, pentru el ştiinţa se proiectează astfel în perspective imense.

O trăsătură similară ne întâmpină şi în viaţa sentimentelor, care prin intensitatea lor trădează aceeaşi înclinare către absolut a spiritului eminescian. Am amintit mai înainte puterea lui de entuziasmare pentru ideile înalte. În sfera vieţii proprii, vom semnala sentimentele erotice: Eminescu este un mare cântăreţ al iubirii, pentru că este un fervent adorator al femeii. Sentimentul acesta a îmbrăcat aspecte multiple şi numai o înclinare morbidă a biografilor l-a recoltat în formele cele mai crude, cele mai legate de pământ. Femeia este văzută adeseori de poet cu ochiul sceptic al discipolului lui Schopenhauer, este

drept; dar negaţiunea lui, cu puternic parfum teoretic, este reversul unei adoraţii de înaltă tensiune. Dacă, în manifestările ei, iubirea poetului îmbracă adeseori forme ardente, pe scara purităţii el se urcă în unele momente până la treapta înaltă a sentimentelor religioase. Oricare ar fi însă sensul în care se îndreaptă, sentimentul erotic al lui Eminescu se caracterizează în primul rând prin excepţionala lui tensiune. Cine urmăreşte în liniile ei generale evoluţia vieţii sale sufleteşti descifrează trei stadii bine precizate. În primele timpuri, ne găsim în prezenţa unui temperament animat, care marchează actele sale de o mare putere afirmativă. Şcolarul rebel, care nu suferea studiile organizate, avea totuşi cultul valorilor înalte. Dezertarea lui de la scoală, ataşarea de o trupă ambulantă de teatru, curajul cu care înfruntă toate vicisitudinile vieţii de vagabond, toate capătă un sens adânc în încrederea pe care poetul o are la data aceasta în valoarea înaltă a artei. Din timpul petrecut la Blaj datează una dintre cele mai caracteristice poezii ale lui Eminescu. Ea este intitulată Amicului F. L, ceea ce însemnează Amicului Filimon Ilea. Bogdan-Duică o semnalează ca fiind o poezie închinată primului stenograf român. Poezia expune poze romantice, care se suprapun însă până la un punct destinului de atunci al poetului, pentru care arta rămâne singură stea călăuzitoare:

Am uitat tată, am uitat mamă,
Am uitat lege, am uitat tot
...
Dar dacă gândul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Şi dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele,

Voi, când mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte
Să-mi pui cununa pe a mea frunte
Şi să-mi pui lira la căpătâi.

În acelaşi sens trebuiesc interpretate şi manifestările poetului pe alte planuri: marile lui proiecte în legătură cu organizarea şi înzestrarea Bibliotecii Centrale; exigenţa infrangibilă a profesorului, năzuinţa de a distruge din rădăcină răul ce copleşeşte şcoala primară română şi organizarea socială a ţărănimii, sunt toate traduceri în ordine practică a aceluiaşi spirit care vedea liniar şi fără obstacole ţintele ultime.

Mediul opune însă rezistenţă şi rezistenţa irită uneori, revoltă cele mai adeseori. S-a remarcat patima pe care poetul o pune în atacurile duse împotriva liberalilor, în presă şi poezie. Regretate, explicate, scuzate, aceste atacuri au fost considerate în general nedrepte – şi este incontestabil că într-o largă măsură ele sunt nedrepte. Dar tot atât de adevărat este că, pe o anumită

linie, ele se justificau. Este de ajuns să se amintească pentru aceasta propunerea pe care Ion Brătianu o făcea la începutul anului 1881 partidului conservator. Şeful liberalilor era hotărât să sacrifice „coada bolnavă” a partidului său şi pentru aceasta cerea colaborarea la conducerea statului a conservatorilor junimişti. Şi dacă Brătianu condamna această „coadă bolnavă” a partidului liberal, mai poate oare surprinde faptul că Eminescu face acelaşi lucru? Şi că el îl face dându-i toată amploarea de care era în stare sufletul său bântuit de patimi puternice? Contrariate pe plan local, contrariate pe plan uman, sentimentele lui Eminescu vor evolua aşadar către polul negaţiei şi al revoltei *16.

Aspiraţiile şi sentimentele sale nu erau însă contrariate numai pe acest plan. Dincolo de rezistenţele opuse de voinţa omenească, poetul intuieşte contradicţia între năzuinţele sale şi ordinea stabilă şi imuabilă a naturii. Vom avea prilejul să vedem ulterior cum experienţa sa intelectuală îl duce la descoperirea unei puteri primare, a unei voinţe arbitrare, ale cărei legi infirmă conştiinţele individuale şi anulează orice manifestare independentă. Individul nu este decât un instrument pe care îl pune în funcţiune o putere superioară şi în al cărui bilanţ definitiv nu figurează niciodată acte izvorâte din proprie determinare, ci numai iluzia unor asemenea acte. Fericirea nu este astfel îngăduită decât acelora care, fie din neputinţa de a prinde în esenţa lor actele umane, fie dintr-o înţelepciune superioară ce-i determină să nu caute înţelegerea acestor acte în esenţa lor ultimă, se mărginesc la lumea iluziilor.

Dar când cineva a ajuns la această concepţie, el îşi dă seama între altele şi de zădărnicia revoltei împotriva hotărârii destinului. Singura atitudine înţeleaptă este aceea a renunţării la lupta vieţii, aceea a postulării liniştei eterne, a Nirvanei. Natural, cursul vieţii poetului nu se caracterizează printr-o rigidă segmentare cronologică a sentimentelor sale, viaţa lui sentimentală nu-şi converteşte total aspectul la date fixe. Nu se poate determina o epocă strict afirmativă în viaţa sufletească a lui, expurgată de orice elemente revoluţionare. Sentimente de esenţă diversă coexistă. Se poate spune însă că biografia poetului îndreptăţeşte afirmaţia că sentimentele sale prezintă ca aspect dominant, în epoci succesive, afirmaţia, revolta şi înfrângerea.

Datele acestea le impune studiul vieţii sociale a poetului; ele vor trebui verificate în biografia sa intelectuală şi în dezvoltarea cronologică a operei sale. Vom remarca însă de pe acum că, în formele stabilite şi privite în evoluţia lor totală, sentimentele poetului refac grafica sentimentelor titaniene, care parcurg de asemenea stadiul afirmaţiei, al revoltei şi al înfrângerii. Prin formele speciale pe care sentimentele le îmbracă în viaţa sa socială, poetul ne apare aşadar că un spirit titanian.

În interpretarea operei poetului, biografia propriu-zisă nu poate fi invocată decât în măsura în care datele sale subliniază anumite trăsături

permanente ale firii creatorului. Nu interesează aşadar detaliul, anecdoticul, dacă el este lipsit de semnificaţie pentru procesul de creaţiune artistică, pentru că interpretarea unei opere este o operaţiune complexă, în care factorul istoric îşi are rosturile sale, dar care nu se soluţionează integral prin invocarea acestui factor.

Am afirmat cu un alt prilej că un loc important în biografia generală a unui scriitor îl ocupă biografia intelectuală *17, în realitate nu este vorba să se urmărească documentar formaţiunea sa intelectuală, ci mai degrabă să se determine conformaţia intelectuală; nu este aşadar vorba numai de urmărirea unui proces de instruire, ci şi de sublinierea unor anumite predispoziţii, care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieţii sale afective.

Sub raportul acesta intensitatea afectelor eminesciene se traduce în ordine intelectuală printr-o nemărginită sete de cunoaştere. Poetul a putut fi un nonconformist şi a putut contraria intenţiile tatălui cu capriciile pregătirii sale şcolare, dar mai presus de orice el a fost un om în căutarea permanentă a bogăţiei spirituale.

Cea dintâi atracţie a fost desigur biblioteca părintească, graţie căreia putea cunoaşte şi ceva literatură, dar care îi mijlocea în primul rând contactul cu istoria patriei. Indicaţiuni mai preţioase avem însă în legătură cu lectura poetului la Cernăuţi.

Se ştie că în timpul studiilor făcute în capitala Bucovinei poetul s-a bucurat de oblăduirea şi îndrumarea profesorului Aron Pumnul, de care el s-a simţit foarte legat şi după moartea acestuia. Natural, nu trebuie să ne facem nici o iluzie în ceea ce priveşte îndrumarea literară pe care profesorul ar fi fost în stare s-o dea elevului său. Pumnul era incontestabil un om învăţat, era un prieten devotat al şcolarilor săi şi era un mare român; dar toate acestea nu făceau dintr-însul un cunoscător în poezie, capabil să deschidă drumuri noi unui spirit însetat cum era Eminescu. Rosturile sale trebuiesc urmărite în altă ordine; graţie lui în primul rând se organizase la Cernăuţi o bibliotecă, în care se concentrase o mare parte din ceea ce se publicase până atunci în româneşte. Biblioteca, asupra căreia nu s-a insistat până acum cu tot discernământul pe care îl necesită astfel de operaţiuni, joacă un rol important în formarea spirituală a poetului. Despre ea a vorbit, în timpul din urmă, Aurel Vasiliu, într-un articol publicat în volumul colectiv Eminescu şi Bucovina. Vasiliu urmăreşte, pe baza scriptelor păstrate, donaţiunile, înregistrările, precum şi circulaţia operelor. Se ştia de mai înainte că Eminescu a îndeplinit în diferite epoci rolul de bibliotecar; cercetarea lui Vasiliu confirmă informaţia anterioară şi ne arată care sunt cărţile înregistrate de el. Mai importante decât înregistrările sunt donaţiunile. Lecca Mo-rariu atrăsese încă mai demult atenţia asupra a trei opere dăruite de poet bibliotecii: era în primul rând un exemplar din poeziile şi povestirile poetului german Theodor Körner (Vermischte

Gedichte und Erzählungen), apoi un tratat de mitologie de G. Reinbeck (Mythologie für Nichstudierende, Viena, s.a.) şi Lectiunariu latinu pentru a două clase gimnasiale după M. Schinnagel (=Schinnagl) de Ioane Moldovanu, Blaj 1864. La acestea se mai adaugă acum cărţile indicate de Vasiliu; dicţionarul portativ germano-român al lui Joseph Stahl publicat la Bucureşti în 1855 (Taschenwörterbuch der deutschen und walachischen Sprache); Principii filozofice, politice şi morale de Colonelul de Vais, traducere de C. Gane, Iaşi, 1846, Istoria naturală a lui Alois Pocorni în două volume: unul închinat lumii plantelor, celălalt lumii animale. Amintesc apoi nuvela Petru Rareş de Athanasie Marienescu şi mai cu seamă colecţia de poezii a lui Radu Ionescu, Ciuturi intime, apărută la Bucureşti în 1854. În fine, el dăruia şi volumul II din poeziile lui August Fried. Langbein (Auserlesene Gedichte, Berlin 1807). Şi fraţii poetului, care au studiat de asemenea la liceul din Cernăuţi, au făcut astfel de donaţiuni. Astfel, Ilie Eminovici dăruia în 1862 un. Manuscris care conţinea reguli de purtare în viaţă, iar un alt frate, Nicolae, dăruia aceleiaşi biblioteci Calendarul Buciumului român pe 1858 şi Calendarul pentru bunul gospodar, redactat de Ion Ionescu de la Brad şi publicat la Iaşi în 1845. Dintre aceste două calendare, acela care a putut interesa într-o măsură pe poet este fără îndoială Calendarul Buciumului român, care cuprindea un foarte bogat capitol de literatură, cu lucrări traduse şi cu versuri din unii poeţi minori ai zilei, că Guşti sau Tăutu.

De un interes capital pentru înţelegerea dezvoltării spirituale a poetului ar fi fost o descriere amănunţită a bibliotecii române de la Cernăuţi. Era necesar să se arate nu numai ce opere figurau într-însa, ci şi data la care a fost achiziţionată fiecare, în loc de a întreprinde operaţia, modestă dar binevenită, a descrierii catalogului bibliotecii, operaţie care astăzi nu mai poate fi realizată, autorul articolului la care ne-am referit găseşte mai util să se lanseze în analiza unor opere literare şi chiar în complicate chestiuni de literatură comparată – două întreprinderi faţă de care spiritul său se arată lipsit de chemare18. Din datele comunicate de d-sa şi din mărturii de altă natură, vom schiţa în linii mari fizionomia acestei biblioteci. Figurau aici cărţi religioase, începând cu Cazania lui Varlaam, dar figurau mai cu seamă scrieri referitoare la istoria poporului român şi la condiţiile lui moderne, politice şi sociale. De la cronica lui Şincai şi Istoria lui Petru Maior, trecând prin tratatele consacrate în epocă de istoria românilor, cum era acela al lui Dionisie Fotino, şi până la bogată literatură în legătură cu Unirea Principatelor, biblioteca punea la îndemână unui îndrăgostit de istoria română un material foarte preţios. Se aflau acolo, în traducere românească, scrierile unui bun cunoscător al problemelor româneşti şi mare prieten al românilor, Edmond Texier: Oamenii războiului din Orient şi Istoria politică şi socială a Principatelor Dunărene; existau de asemenea scrierile referitoare la români ale lui Felix Colson, Vaillant, precum şi cunoscutul studiu

al lui Edgard Quinet, Românii Principatelor Dunărene, în traducerea românească publicată la Iaşi în 1856. Filologia era reprezentată prin Rössler, Bruce Whyte şi printr-o infinitate de gramatici şi vocabulare ale limbii române. Slab se înfăţişa capitolul referitor la filozofie, unde, în afară de tratate elementare ca acelea ale lui Vais sau Krug, nu întâlnim decât prea puţin. Vom aminti dintre acestea Dreptul natural al lui Baumeister, tradus de Samuil Micu şi publicat la Sibiu în 1800, sub titlul Legile firii, itica şi politica sau Filozofia cea lucrătoare. Foarte bogat trebuie să fi fost însă capitolul de literatură română sau tradusă în limba română. Alecsandri figura cu poeziile sale originale, cu teatrul şi cu culegerea de poezie poporană. Alături de el întâlnim pe Gr. Alexandrescu, Bolintineanu, Heliade, Iancu Văcărescu, Mureşanu, Boliac, Negruzzi, Tăutu, Sion, Baronzi, Anton Pann, Ion Barac, Vasile Aaron, Aricescu, Bumbac, Dimitrie Petrino, Radu lo-nescu şi numeroşi alţii. În traducere românească întâlnim între alţii pe Metastasio, Tasso, Homer, Shakespeare, Byron, Voltaire, Volney, Molière, Dumas, Lamartine, Hugo, Kotzebue, Schiller. Literatură română sau tradusă în româneşte puneau la îndemână elevilor şi numeroasele calendare aflate în bibliotecă, precum şi revistele, de asemenea foarte numeroase şi foarte importante.

Este suficient să amintim Foaia pentru minte şi Gazeta Transilvaniei pe de o parte, Dacia literară, Propăşirea, România literară, pe de altă parte, ca să ne dăm seama de importanţa pe care biblioteca o avea sub acest raport.

Indicaţiunile concentrate aici sunt cu totul reduse; ele ne dau cu toate acestea prilejul să vedem că un studios cum era Eminescu putea realiza, în mediul şcolar de la Cernăuţi, o imagine precisă a literaturii române din acea vreme şi găsea drumul către unii din marii scriitori ai lumii. Vom aminti dintre aceştia pe Schiller care, este drept, era reprezentat cu opere minore, pentru care poetul nu va profesa o admiraţie prea mare niciodată. Dar prezenţa lui Hugo şi mai cu seamă aceea a lui Lamartine se impune să fie semnalată. Şi acelaşi lucru cu Molière, cu Shakespeare şi mai ales cu Byron, ale cărui rosturi în operă lui Eminescu urmează să le descifrăm ulterior. Vom reţine de asemenea prezenţa lui Volney, ale cărui Ruine sunt unul din momentele cele mai importante ale literaturii preromantice şi pe care îl vom întâlni de altfel şi în scrierile numeroşilor poeţi români din epoca premergătoare lui Eminescu, ale căror opere au fost bine cunoscute poetului. De altfel lectura 'poetului nu se limita la ceea ce îi punea la îndemână biblioteca românească. Biblioteca germană a liceului avea într-ânsul pe unul din cei mai asidui cercetători ai săi şi pe calea aceasta poetul sporea orizontul lecturilor sale.

Anumite indicaţiuni datorate colegilor săi de şcoală ne pun în situaţia de a stabili în linii mari directiva preferinţelor sale literare din epoca şcolarităţii de la Cernăuţi. Poetul era nedespărţit, ni se spune, de tratatul de Istorie universală al lui Weller (Weltgeschichte), carte ce se caracteriza în primul rând prin faptul

că aducea o bogată colecţie de poveşti, de legende, de mituri în legătură cu istoria diferitelor popoare. O altă operă care punea în joc fantezia poetului era amintita Mitologie a lui Reinbeck. În afară de acestea, el era un pasionat cititor al poveştilor lui Hoffmann şi se notează printre lecturile sale şi cunoscută operă a lui Wagner Der Fliegende Holländer (Olandezul zburător). Literatură fantastică aşadar. Dar alături de ea, bogată literatură românească, din care amintim numai pe Alecsandri, a cărui operă îi era cunoscută în amănunt, şi pe Heliade Rădulescu, a cărui Tandalida făcea deliciile sale pe vremea când era funcţionar! A Botoşani. De altfel, admiraţia pentru marele animator al literaturii române din prima jumătate a secolului precedent mergea atât de departe, încât el ajunge la un moment dat să adopte chiar ortografia sa italienistă, ceea ce, vom conveni cu toţii, era un act de mare îndrăzneală şi independenţă din partea unui elev al lui Pumnul. Vom semnala în acelaşi timp sectorul preromantic din lecturile sale, în cuprinsul căruia opera lui Radu Ionescu serveşte numai de indicator de zonă.

Vom nota în cele din urmă repertoriile dramatice ale trupelor Tardini şi Pascali, repertorii care se întemeiau în primul rând pe vodevilul francez şi apoi pe producţia dramatică locală – pe Vasile Alecsandri îndeosebi.

Menţinându-ne la aceeaşi epocă premergătoare studiilor de la Viena, constatăm că din literatură germană, care interesează de asemenea de aproape formaţiunea sa intelectuală, poetul nu absorbea numai scrieri cu caracter fantastic sau scrieri dramatice de genul celor datorite lui Kotzebue; nici nu se limita la poezia eroică a lui Theodor Körner sau la aceea a lui Langbein, ci studia atent pe marii scriitori. Familiarizarea sa cu problemele cele mai delicate ale literaturii ne-o atestă traducerea unei lucrări de strictă specialitate, o lucrare de tehnică a operei dramatice. Este vorba de acea Artă a reprezentării dramatice a lui Rötscher *19, pe care el o traduce în româneşte la cererea lui Pascali, pentru trebuinţele trupei de sub conducerea acestuia şi asupra căreia avea să revină mai târziu.

Cercetările viitoare vor trebui să accentueze rolul pe care l-a avut în viaţa sufletească a poetului român profesorul său de la Cernăuţi Enâst Rudolf Neubauer. Despre Neubauer a scris Alfred Klug un studiu publicat la Cernăuţi, în 1933. El a predat la liceul bucovinean istoria şi a fost unul dintre puţinii profesori care au văzut în Eminescu şi altceva decât un vagabond de mare clasă. Aprecierea lui faţă de poet mergea atât de departe, încât uneori renunţa să-şi explice lecţiile în continuare şi punea pe Eminescu să facă lucrul acesta. Dar Neubauer n-a predat la Cernăuţi numai istoria, ci şi estetică şi literatura germană şi a transmis elevului său român marea admiraţie pe care el însuşi o avea faţă de opera lui Schiller. Pe deasupra, profesorul german era el însuşi poet şi un cercetător plin de admiraţie al lucrurilor româneşti din Bucovina. Nu poate surprinde în cazul acesta că, în ordine literară, influenţa lui asupra lui

Eminescu a fost mai puternică decât aceea pe care o putea exercita profesorul Aron Pumnul. Dragostea de neam o învăţa poetul de la acesta din urmă, dar pentru orientarea în literatură cel dinţii era inconstestabil cu mult mai bine înzestrat.

Este probabil că şcoala de la Cernăuţi a avut şi în ordine filozofică un rost mai serios de cum se crede în general în viaţa spirituală a poetului. Liceul publica programe anuale, care, în afară de partea referitoare la activitatea strict şcolară, aduceau şi unele studii. Un astfel de studiu apare şi în Programa anului 1866; el este datorit unui profesor de filozofie, Alois Scherzel, şi este închinat filozofiei lui Schopenhauer: Der Charakter der Hauptlehren der Philosophie Arthur Schopenhauers. Oricât de sumar, articolul lui Scherzel avea meritul deosebit că atrăgea atenţia asupra unui filozof destinat să aibă o influenţă capitală în gândirea şi opera poetului român. O probă certă a faptului că Eminescu a citit într-adevăr acest studiu lipseşte; dar cum legăturile sale cu bibliotecă din Cernăuţi se continuă! Până în 1870; cum Programa amintită figura în acea bibliotecă, şi cum în ea se vorbea în termeni călduroşi şi despre Pumnul, mort în acel an, este, cred, îndreptăţită presupunerea că poetul a cunoscut articolul lui Scherzel.

Faptul aceste ar putea explica, între altele, şi anumite trăsături ale poeziilor sale din tinereţe, trăsături în care cercetarea anterioară a văzut numai predispoziţii spirituale pentru pesimismul filozofic al lui Schopenhauer *20.

În felul acesta, la data când poetul ajungea la Viena, se remarcă în primul rând prin cunoştinţele sale de literatură română cultă, prin interesul pentru vechea literatură română21 şi pentru poezia poporană, iar în rândul al doilea printr-o serioasă îndrumare în literatura germană. Adăugăm la acestea şi temeinice cunoştinţe de istoria română şi putem presupune şi un oarecare interes pentru problemele filozofice.

Studiile întreprinse la Viena sunt studii de specializare, ca şi acelea întreprinse la Berlin. S-au putut urmări cursurile universitare, pe care poetul le-a audiat, au fost urmărite de asemenea lucrările mai de seamă ale profesorilor săi, lucrări pe care, după toate probabilităţile, el le-a cunoscut. Pe baza notărilor din manuscrisele sale, s-a putut stabili de asemenea în liniile ei mari lectura sa în teritorii străine de disciplinele ce-l preocupau la universitate. S-a putut ajunge, pe calea aceasta, la o reconstruire relativă a ceea ce însemna cultura poetului. Amintesc că datele cele mai bogate în această ordine au fost concentrate de Călinescu în capitolul referitor la cultura poetului, din studiul închinat lui, şi eu vă rog să urmăriţi acolo problema. Nu vreau să spun cu aceasta că veţi găsi în lucrarea amintită cel din urmă cuvânt în materie: multe date considerate certe trebuiesc trecute în lotul ipotezelor, multe date certe trebuiesc adăugate şi multe informaţii trebuiesc revizuite. Când la un moment dat ni se spune, bunăoară, că poetul dovedeşte o cunoştinţă satisfăcătoare în

legătură cu Anglia, deoarece citează pe Cromwell, lord Beaconsfield, Gladstone şi Hugo Grotius, suntem ispitiţi să ne îndoim de adevărul afirmaţiei, cu atât mai mult cu cât în seria marilor personalităţi engleze este notat şi numele lui Grotius, care, după cum se ştie, este una din marile glorii ale Olandei. Studiul rămâne cu toate acestea util şi consultarea lui cu spirit critic este binevenită.

Ceea ce vom face împreună, va fi să degajăm liniile mari ale interesului său intelectual, aşa cum poetul ne apare în urma studiilor în străinătate şi în epoca maturităţii sale spirituale. S-a vorbit – şi Călinescu acordă mare importanţă faptului – despre studiile sale istorice. Se ştie chiar că poetul intenţiona la un moment dat să-şi treacă doctoratul cu o teză din domeniul istoriei, că pentru aceasta a întreprins cercetarea unor arhive în care se afla şi material referitor la istoria românilor şi că-şi propune să adâncească diplomatică.

Se putea oare trage de aici concluzia că Eminescu era mai bine pregătit pentru studii de istorie decât de filozofie, că, în orice caz, cunoştinţele sale istorice depăşeau pe cele filozofice? Aceasta este părerea lui Călinescu. Fără să tăgăduim orientarea poetului în domeniul istoriei naţionale, credem, totuşi, că o concluzie de felul acesta nu se poate întemeia decât pe ignorarea cerinţelor primordiale ale disciplinei istorice. Un istoric nu se realizează prin adiţionarea cunoştinţelor istorice şi când Emineseu mărturiseşte că este străin de artă de a descifra documentele, el arată lipsa culturii tehnice de specialitate. Iar dacă interpretarea materialului istoric i-ar fi fost posibilă sub vaste orizonturi, să nu uităm că orizonturile acestea i le deschidea tocmai filozofia. Poetul a arătat, este drept, interes pentru istoria antică. În ordinea aceasta, el s-a găsit însă totdeauna pe linia deschisă de Weller, ceea ce însemna în strânsa vecinătate a lui Reinbeck; nu istoria propriu-zisă, ci morfologia culturilor, istoria religiilor, mitologiile; în ultima analiză, poezia. Dacă sub raportul acesta meritele lui ne par inferioare legendei ce înconjoară pe poet, vom remarca însă temeinicia cunoştinţelor sale de natură socială şi economică *22. Discipol al lui Schopenhauer, el nu putea fi decât conservator; dar concepţia sa politică nu şi-o întemeiază pe premise filozofice, ci pe contemplarea realităţilor sociale şi economice ale societăţii moderne. Emineseu cunoştea pe fiziocraţi, de care se leagă strâns prin convingerea lui că singura clasă productivă în România sunt ţăranii; cunoştea pe marii reprezentanţi ai economiei politice; cunoştea pe un Malthus, pe un Adam Smith, pe un Joan Babtist Say; are informaţiuni asupra mişcării socialiste nu numai din timpul său, ci şi din trecutul imediat: aminteşte pe Babeuf, din care voia să facă la un moment dat un erou de dramă, pe Saint-Simon, pe Louis Blanc, pe Proudhon, pe Blanqui, pe Be-bel şi urmăreşte cu multă atenţie dezvoltarea şcolii materialiste, care-l atrăgea şi prin suporturile sale filozofice. Influenţa cea mai de seamă în această direcţie este însă aceea exercitată de economistul german Frederic List, teoreticianul economiei

naţionale, ale cărui idei poetul le putea cunoaşte şi în mod indirect, prin profesorul său Dühring. Prin Fichte, constructor al unor teorii a statului economic închis – autarhia -, Emineseu se îndrepta către socialismul de stat al economistului german Rodbertus. Cunoştinţele sale se aliniau, astfel, de la concepţia economică a liberului schimb, aşa cum era formulată de Say, până la concepţia economiei autarhice şi protecţioniste cu o marcată preferinţă pentru formele ultime, indicate, după părerea sa, să protejeze poporul faţă de invazia străinilor.

Interesul pentru problemele filologice merge accentuându-se. Ceea ce-l preocupă în primul rând este, natural, limba română, pe care n-o studiază numai în scrierile filologilor români, ci şi în acelea ale unui Roeszler, Diez, Miklosich. Alături de limba română îl preocupă însă şi celelalte limbi romanice: italiana în oarecare măsură (citea pe Dante în original), franceza (locuise într-o vreme la Cernăuţi, la profesorul francez Victor Blan'chin), spaniola. Mai. Puţin orientat în limba greacă, el are cunoştinţe mulţumitoare de latină şi este probabil că, sub influenţa lui Schopenhauer, a căutat să se orienteze şi în limba sanscrită. A audiat probabil cursurile profesorului Weber de la Berlin despre literatura indiană, iar atunci când a vrut să scrie o gramatică a limbii sanscrite, s-a condus după Gramatică şi Glosarul sanscrit al celebrului indianist Franz Bopp.

Şi în ordine literară, cunoştinţele poetului apar foarte bogate. Nu este vorba numai de literatură română, ci de marile literaturi ale lumii. Referinţele cele mai bogate sub acest raport le avem în legătură cu literatura germană, începând cu Cântecul Niebelungilor şi Edda şi sfârşind cu poezia contemporană lui. Cunoştea de asemenea pe marii poeţi italieni şi probabil în traducere germană pe unii autori spanioli, după cum tot în traducere germană a cunoscut o mare parte din literatură indiană – în primul rând Rig-Veda, apoi pe Kalidasa, precum şi pe poeţii persani Firdusi, Hafiz şi Saadi. Deşi nu era un desăvârşit cunoscător al limbii franceze, citea cu toate acestea opera lui Jean Jacques Rousseau, pe aceea a lui Lamartine, Musset, Vigny şi Victor Hugo. Şi în original sau în traduceri citea pe Regnard, Béranger, Gautier. Citise ceva din Alexandre Dumas, Jules Verne şi d-na George Sand şi nu rămăsese străin de contagiunea, caracteristică epocii, a literaturii lui Ponson du Terrail, Paul de Kock şi Eugène Sue. Dintre dramaturgi cunoştea infinitatea vodevilistilor jucaţi de trupă lui Pascali şi de cea a d-nei Tar-dini, în fruntea cărora se plasa Scribe; avea cunoştinţă însă şi de Molière, Voltaire, Victorien Sardou, Casimir Delavigne, Emile Au-gier, Legouvé şi Dumafe-fils. Dintre scriitorii anteriori amintea pe Pascal, pe Montesquieu şi pe d'Alembert. Avea ştiinţă de asemenea despre Buffon, iar dintre contemporani amintea, între alţii, pe Hip-polyte Taine şi pe Renan.

În traducere de bună seamă a cunoscut şi pe unii din marii poeţi englezi,

deşi poetul se referea adeseori la lucrări scrise în limba engleză. Manuscrisele sale dovedesc că la Berlin era îndrumat către literatura engleză de unele cursuri audiate la universitate. Cunoştea pe Marlowe, pe Bulwer Lytton, pe Richardson, pe Thomas Moore, pe William Temple, iar din Edgar Poe şi Mark Twain a făcut şi traduceri. De un interes mai mare decât aceştia sunt însă doi poeţi preromantici, despre care Eminescu are cunoştinţe precise: Ossian şi Young, ale cărui Nopţi au un rol important şi în operă poetului român.

Pe Shelley îl cunoaşte probabil prin traduceri germane, iar pe Byron, care are un rol important în operă lui Eminescu, şi pe Shakespeare îi cunoştea atât prin traduceri române cât şi germane. Importanţa pe care el o acordă acestui din urmă scriitor rezultă şi din faptul că una din poeziile sale din tinereţe este închinată lui Shakespeare, care este „prietenul blând al sufletului" poetului român; ea ne este arătată de asemenea de faptul că în furia nebuniei şi din pragul morţii, poetul se gândea la marele scriitor englez şi-şi exprimă admiraţia faţă de dânsul în forme pe care i le dicta starea de atunci a minţii, amestecând în amintirile sale de vechi sufleor al unei trupe ambulante frânturi nedefinite din filozofia Nirvanei.

Ne-ar rămâne să dăm unele indicaţiuni asupra formaţiunii sale în ordine filozofică. Dar pentru că, spre deosebire de ceea ce s-a spus în timpul din urmă, noi vedem viaţa spirituală a poetului organizându-se sub influenţa preponderentă a filozofiei, socotim necesar să ne oprim mai îndelung asupra acestui aspect şi să punem de pe acum în lumină anumite date necesare interpretării ulterioare a operei sale. Vom insista astfel mai îndelung asupra acelor aspecte din filozofia schopenhauerianã pe care le vom descifra şi din opera poetului român *23.

Am arătat până acum, în liniile sale cele mai mari, direcţia pe care o iau preferinţele intelectuale ale lui Eminescu. Nu ne rămâne, în urma acestora, decât să amintim pasiunea pe 'care el o punea şi în ordinea cunoaşterii, întru totul asemănătoare celorlalte pasiuni ale sale. Despre omul care era în stare să rupă legăturile sale cu lumea şi să se izoleze zile întregi în tovărăşia cărţilor se putea spune pe bună dreptate ceea ce spune Ion Slavici, căutând să definească trăsătura fundamentală a vieţii sale sufleteşti: „Pornirile lui erau atât de vii, încât îi covârşeau puterea stăpânirii de sine".

Multiplele ispite intelectuale sunt astfel trăsătura cea mai caracteristică spiritului eminescian. Poetul este atras de aspectele diverse sub care au fost înfăţişate marile probleme ale gândirii omeneşti, aşa încât el, partizan hotărât al filozofiei schopenhaueriene, a putut determina pe unii cercetători autorizaţi să descifreze în gândirea sa momente de gândire hegeliane. Eminescu n-a fost un hegelian, dar unele puncte de conjuncţiune cu hegelianismul se pot admite. Filozofia lui Hegel se găseşte însă la originea concepţiei materialiste a lui Marx şi poetul român a fost preocupat de aproape de marxism. Şi dacă acestea sunt

sensurile pe care le ia gândirea lui, se poate accepta oare fără nici o obiecţiune afirmaţia că, sub raport social, scriitorul este iremediabil congelat în ape reacţionare?

Am amintit mai înainte că, încă din epoca şcolarităţii la Cernăuţi, Eminescu era în măsură să cunoască în elementele ei gândirea schopenhauerianã. Articolul lui Scherzel publicat în Programa din 1866 a liceului din capitala Bucovinei îl putea îndruma pe o cale nou deschisă în faţa sa.

Pentru că filozofia Chopenhauerianã nu ajunge să cucerească spiritele decât după moartea filozofului, întâmplată în 1860. Până la data aceea, Germania şi în special universităţile germane se găsesc sub influenţa exclusivă a lui Hegel şi a şcolii hegeliene, care se menţine în unele poziţii de dreapta, dar care dase naştere în acelaşi timp şi unei direcţii de stânga, Ce avea să ducă cu vremea la concepţia materialistă. Eminescu se îndrepta aşadar către ţările germane la o dată la care filozofia schopenhauerianã se impusese spiritelor şi ataşarea lui de Schopenhauer apare ca un fapt firesc în evoluţia gândirii în Germania. La Viena în primul rând, la Berlin, la Iaşi şi la Bucureşti, după aceea, poetul adânceşte tot mai mult pe marele teoretician al pesimismului.

Nu trebuie să se creadă însă într-o limitare a curiozităţii la acest unic sistem. Corespondenţa lui cu Maiorescu arată la un moment dat stăruirea în filozofia herbartianã, sub a cărei influenţă se dezvoltase şi criticul „Junimii”. Mărturia pe care poetul o făcea în scrisoarea lui din 5 februarie 1874 este de natură să ne arate desfăşurarea cronologică a interesului său pentru filozofie: Kant, spune el, „mi-a intrat relativ târziu în mână, Schopenhauer de asemenea, îi posed într-adevăr, dar renaşterea intuitivă a cugetărilor în mintea mea, cu specificul miros de pământ proaspăt al propriului meu suflet nu s-a desăvârşit încă. La Viena eram sub influenţa nefastă a filozofiei lui Herbart, care prin firea ei te dispensează de studiul lui Kant, în această prelucrare a înţelesurilor s-a prelucrat şi însuşi intelectul meu ca un înţeles herbartian până la tocire. Când însă după această frământare şi luptă de 2 luni de zile, vine la sfârşit Zimmermann, zicând că există într-adevăr un suflet, dar acesta e un atom, aruncai indignat caietul meu de note la dracu şi n-am mai venit la cursuri”. Ceea ce trebuie să reţinem din această confesiune este existenţa unui stadiu în filozofia herbartianã, care precede adâncirea lui Kant şi Schopenhauer. Vom da mai puţin crezământ afirmaţiei sale că Herbart îl dispensează de cunoaşterea filozofiei kantiene, pentru că, după cum se ştie, formele pe care le îmbracă procesul de cunoaştere în concepţia herbartianã caută să fie un răspuns dat misterioasei „lumi în sine”, a cărei enigmă fusese semnalată de Kant şi a cărei soluţie avea să o caute filozofia posterioară lui.

Sub influenţa lui Herbart se dezvoltase Titu Maiorescu şi cea din” tai lucrare a acestuia, Einiges Philosophische în gemeinfasslicher Form, este în

primul rând o expunere pentru saloane a filozofiei herbartiene. Eminescu n-a rămas însă timp îndelungat în aceste sfere, filozoful „realelor” nu deschidea perspective asupra adâncimilor metafizice Către care poetul român se simţea atras. Dar îndepărtarea lui de Herbart se explică şi prin împrejurări pe care Titu Maiorescu nu le cunoscuse.

La data la care criticul îşi făcea studiile la Viena şi Berlin, filozofia hegeliană nu era încă dizlocată din înaltele poziţii pe care le ocupa în viaţa spirituală a Germaniei. Se prevedea însă declinul ei apropiat şi Herbart putea să apară ca un succesor. Atunci când Eminescu se îndruma către ţările germane, situaţia se lămurise. Schopenhauer, duşmanul cel mai neîmpăcat al hegelienilor, izbutise să discrediteze sistemul filozofic al acestora şi să se impună pe sine atenţiei cercetătoare a universităţilor. Eminescu se îndruma aşadar către Viena şi Berlin la data la care gândirea schopenhaueriană se impusese şi era în ordinea firească a lucrurilor ca el să se resimtă de influenţa ei. Deoarece aceasta avea să imprime direcţia definitivă gândirii lui Eminescu, este necesar să se indice aici punctele ei esenţiale.

Concepţia lui Schopenhauer a fost expusă în mai multe lucrări, dintre tare cea dinţii ca dată este intitulată Despre împătrita legătură a raţiunii suficiente, publicată în 1813, iar cea mai însemnată este Lumea că voinţă şi reprezentare (Die Welt als Wille und Vorstellung), apărută în 1819. În anumite momente ale ei, doctrina îşi precizează contururile şi în alte scrieri ale filozofului.

În preocupările ei fundamentale, opera lui Schopenhauer este expunerea unui sistem filozofic propriu, în primul rând; analiza filozofiei kantiene în rândul al doilea; şi, în cele din urmă, combaterea, cu o vervă fără precedent, a filozofiei lui Hegel şi a optimismului lui Leibnitz.

Punctul de plecare al filozofiei schopenhaueriene este filozofia lui Kant, care, după cum ştim, a preocupat şi pe poetul român în aşa măsură, încât a întreprins traducerea în româneşte a unei părţi din opera sa24. Ceea ce noi cunoaştem, susţine filozoful de la Königsberg, nu este lumea în existenţa ei obiectivă, ci numai aparenţa – fenomenul – adică felul în care ne-o comunică mijloacele noastre de cunoaştere. Motivată de o existenţă obiectivă, cunoaşterea noastră despre lume se condiţionează subiectiv. Intuirea realităţii este posibilă graţie celor două forme de intuiţie de care dispune spiritul nostru, spaţiul şi timpul, care stabilesc ordine în multitudinea senzaţiilor. În afară de cunoaşterea fenomenului izolat, spiritul nostru are putinţa de a cunoaşte pe cale noţională. Intuiţia adună un material pe care intelectul îl va prelucra, îl va cugeta, va stabili într-însul o anumită ordine, impusă de formele speciale ale gândirii omeneşti. Aceste forme poartă un nume împrumutat din logica aristotelică: sunt categoriile. Ele sunt în număr de douăsprezece şi se repartizează pe felurile judecăţilor, fiecărui gen de judecată corespunzându-i

câte trei categorii. Le redau în traducerea lui Eminescu: I. unitate, multitudine, totalitate; II. Realitate, negaţiune, limitaţiu-ne; III. Inherenţă şi subsistenţă/substantia et accidens/, causalitate şi dependenţă/causa şi efect/, comunitate/'influenţa reciprocă între cele active şi pasive//== reciprocitate/; IV. Putinţă – neputinţa, fiinţă – nefiinţă, necesitate causalitate/== contingenţă/.

Ceea ce cunoaştem nu este aşadar lumea în existenţa ei reală, „das Ding an sich", ci numai lumea fenomenelor, a aparenţelor, în prelucrarea spiritului nostru. Dincolo de această lume a aparenţelor se află însă realitatea, a cărei existenţă condiţionează cunoştinţele noastre, dar a cărei esenţă noi n-o putem pătrunde: inaccesibilă cunoştinţei omeneşti în prezent, raporturile noastre cu ea se vor desfăşura totdeauna pe aceeaşi linie a inexorabilului ignorabimus.

Am amintit mai înainte că Schopenhauer descinde din Kant. Legăturile între cele două sisteme sânt, în unele momente ale lor, atât de strânse, încât ar fi cu neputinţă să separi în operă unui discipol al lor ce aparţine unuia şi ce aparţine celuilalt. Ideile sunt aceleaşi, aşa încât pe o mare rază gândirea poetului se poate explica global prin influenţa idealismului kantian sau schopenhauerian, fără posibilitatea unei delimitări de teritorii.

Accentuez în mod intenţionat caracterul idealist al filozofiei kantiene. Asemenea unora dintre junimiştii din ţară, Eminescu se îndreptează către Kant prin interpretarea lui Schopenhauer, ceea ce este un fapt deosebit de important. Kritik der reinen Vernunft, opera de căpetenie a marelui gânditor de la Königsberg, a cunoscut două forme deosebite. În prima ei ediţie, care datează din 1781, ea se caracterizează prin accentuarea notei idealiste, notă mult temperată în cea de a doua ediţie, apărută în 1787. Cea din urmă formă a fost considerată ca reproducând mai exact gândirea filozofului şi ei i s-a dat preferinţa. Schopenhauer a întreprins însă reabilitarea formei primare şi a redat-o circulaţiei ştiinţifice. Traducerea lui Eminescu, pe care am amintit-o anterior şi pe care el o întreprinde la data când se pregătea pentru catedra universitară de la Iaşi, este incompletă: ea se mărgineşte la Introducere, la Estetica transcendentală şi părţi din Analitica şi Metodologia transcendentală. Comparaţia textelor arată că Eminescu porneşte de la un text german care se întemeia în primul rând pe ediţia întâia a Criticii raţiunii pure şi cred că este o supoziţie îndreptăţită că aceasta este ediţia lucrată de Rosenkranz după indicaţiile directe ale lui Schopenhauer. Rosenkranz are într-adevăr ca text de bază ediţia din 1781 şi, graţie lui, Kant este recepţionat în ţările române într-o formă cu mult mai apropiată felului de a vedea lucrurile al lui Schopenhauer.

Acesta porneşte într-adevăr în gândirea sa de la Kant, de la care împrumută ideea de timp şi spaţiu ca forme ale cunoaşterii omeneşti, dar ale cărui categorii le reduce la una singură: cauzalitatea. El reia aceeaşi problemă a raporturilor dintre cunoaşterea noastră şi realitatea obiectivă, dar ajunge la o soluţie diferită de aceea a maestrului. În formele accesibile cunoaşterii

omeneşti, lumea nu este altceva decât reprezentarea mea: „Die Welt ist meine Vorstellung”, declară el într-o formulă pregnantă, însemnează oare aceasta reducerea întregii existenţe la planul unic al subiectivităţii?

Problema s-ar putea pune dacă în esenţa lui subiectul cunoscător ar aparţine unei lumi autonome în raport cu obiectul cunoscut. Lucrurile stau însă cu totul altfel: 'subiectul aparţine el însuşi aceleiaşi lumi fenomenale pe care o supune procesului de cunoaştere, ceea ce însemnează că între subiect şi obiect nu există o diferenţă de esenţă; atât piatra supusă cercetării cât şi savantul care o cercetează sunt transpunerea în lumea fenomenală a unei realităţi ce se află dincolo de ei. Realitatea aceasta, care pentru Kant cădea în afara determinabilului, este pentru Schopenhauer mai puţin enigmatică: ea este voinţa, în esenţa ei, lumea este voinţă; dar nu o voinţă înzestrată cu inteligenţă, premeditată şi conştientă, ci o voinţă sălbatică, inconştientă şi instinctivă, minată de dorinţe nepotolite. Aceste dorinţe poartă voinţa spre viaţă şi o fac să se încorporeze, dând naştere lumii fenomenale în toată complexitatea ei, de la lumea anorganică până la lumea organică dominată de instincte sau condusă de raţiune: piatră, plantă, animal, om. – Toate nu sunt decât forme diverse în care se manifestă aceeaşi realitate. Setea nesăţioasă de conservare şi perpetuare face că voinţa să-şi creeze organe adecvate acestui scop. În rândul acestora trebuie socotit şi intelectul, care pentru Schopenhauer nu este altceva decât un instrument pus în serviciul voinţei, ca şi ghearele sau dinţii.

Trei sunt calităţile primordiale ale voinţei: identitatea, imutabilitatea şi libertatea. Oricât de diferite ar fi fenomenele în care se încorporează, voinţa rămâne în permanenţă identică ei însăşi. Principiul acesta, al identităţii de esenţă a tuturor existenţelor lumii fenomenale este denumit de el cu o expresie împrumutată din filozofia budistă: Ta-Twam-Asi. Transpunerea în lumea fenomenală nu aduce o alterare a voinţei, întrucât fenomenul nu este decât o aparenţă, iar voinţa, fiind unica realitate, se bucură prin aceasta de atributul imutabilităţii. Atâta timp cât voinţa este contemplată în transpunerile ei în lumea fenomenală, ea se găseşte sub imperiul legii cauzalităţii; în clipa în care ne sustragem însă fenomenului şi o contemplăm în esenţa ei, voinţa se sustrage de asemenea legii cauzalităţii şi ne apare bucurându-se de libertatea infinită, aceea de a se nega pe sine însăşi. Faptul că ea se poate afirma şi se poate nega are drept consecinţă una dintre cele mai înalte concepţii morale.

Din toate acestea rezultă că voinţa este elementul fundamental, chiar în viaţa indivizilor înzestraţi cu facultăţi intelectuale, într-adevăr, intelectul ne ajută să cunoaştem lumea fenomenală, dar el însuşi este un fenomen, în timp 'ce voinţa este realitate; el este incidentul, ea este substanţa; el este secundar, ea este primară, el se poate degrada, ea rămâne în permanenţă identică ei însăşi.

Spre deosebire de Kant, pentru care orice cunoaştere se limita la lumea fenomenală, Schopenhauer crede că procesul de cunoaştere se aplică în mod general fenomenului, dar că în anumite condiţiuni voinţa însăşi nu se refuză cunoaşterii. În sfera lumii fenomenale, cunoaşterea se face în baza principiului raţiunii suficiente, a acelui principiu care ne determină să înţelegem pentru ce un lucru este într-un anumit fel şi nu într-altfel. Problema o discutase Schopenhauer încă în prima sa lucrare tipărită, în care arătase că raţiunea suficientă are o împătrită rădăcină: în primul rând, sunt amintite formele ideale ale cunoaşterii, spaţiul şi timpul, pe care le moştenea din filozofia kantiană; în al doilea rând avem categoria cauzalităţii, care ne face să înţelegem că întreaga lume fenomenală este o înlănţuire infinită de cauze şi efecte; în rândul al treilea se află motivarea, sau cauzalitatea internă, care se aplică acţiunilor omeneşti; cea din urmă modalitate de cunoaştere este de esenţă strict raţională, ea constă în elaborarea judecăţilor. Legată strâns de formele de activitate ale spiritului uman, lumea pe care noi o cunoaştem este aşadar o înlănţuire de vise, de aparenţe, de iluzii. Ea se poate compara prin aceasta cu vălul Maiei, zeiţa indiană a iluziilor.

Spiritul omenesc cunoaşte însă nu numai lumea fenomenală, ci şi realitatea ce se află la baza acesteia. Aparţinând ea însăşi aparenţelor, fiinţa noastră este supusă fenomenelor de cunoaştere ale raţiunii suficiente. Pe calea analizei interne ajungem să constatăm însă că, în afară de datele explicabile prin raţiunea suficientă, rămâne încă ceva, rămâne acea putere primară despre care am amintit mai înainte şi care se găseşte la baza întregii lumi fenomenale, voinţa. Dominată de aspiraţiuni oarbe, ea se zbate în permanenţă între suferinţă şi plictiseală: suferinţă, atâta timp cât aspiraţiunile sale rămân nesatisfăcute; plictiseală, de îndată ce aspiraţiunile, satisfăcute, nu mai sunt înlocuite prin altele. Suferinţa şi mai ales plictiseala – ceea ce însemnează refuzul de a mai dori lucruri a căror lipsă de sens apare evidentă – au drept consecinţă atitudinea pesimistă. Cunoaşterea stabileşte astfel lipsă de rost a existenţei şi motivează o ultimă voinţă, aceea a negării de Sine a voinţei, a stingerii sale în neant, în indica Nirvana.

Prin încorporarea ei în cele trei stadii de existenţă: lumea anorganică, organică instinctuală şi organică raţională, voinţa introduce în lumea fenomenală un criteriu calitativ. Şi cum dorinţa de care este bântuită o face să se încorporeze în forme din ce în ce mai evoluate, ea introduce în existenţa aceleiaşi lumi principiul evoluţiei progresive. Treaptă ultimă rămâne însă aceea, a legării de sine, ceea ce însemnează că progresul nu poate fi conceput în infinitum, ci în finitum, că existenţa atinge în cele din urmă un unic şi suprem moment de beatitudine, acel al dispariţiei în marele Neant.

Între lumea reală a voinţei şi aceea a aparenţelor fenomenale se află un

abis, peste care Schopenhauer întinde totuşi o punte. Această punte o alcătuiesc ideile, pe care el le înţelege în sensul în care ele erau înţelese în antichitate de Platon. Ideile obiectivează voinţa, dar nu în forma individualizată a fenomenelor, ci în aceea a esenţelor. Nu mai este vorba de un pom determinat, bunăoară de un măr etc., ci de ideea de pom; nu mai este vorba de un om oarecare, ci de ideea de om; aşadar nu lucrurile, ci esenţele, calităţile obiective ale lucrurilor: nu „das Ding", ci „das Wesen". Ideile se găsesc mai presus de nenumăraţii indivizi care alcătuiesc lumea fenomenală. Spre osebire de aceasta, care se desfăşoară pe dublul suport al spaţiului şi timpului, ideile realizează o încorporare a voinţei nemijlocită de timp şi de spaţiu. Formă particulară a voinţei, ideea se oferă cunoştinţei pe o cale particulară. Cunoaşterea ei presupune capacitatea de a ne sustrage constrângerilor voinţei pe de o parte, formelor de cunoaştere pe de altă parte. Cunoaşterea se realizează prin contemplare şi este apanajul acelui subiect care s-a eliberat de eul său egoist, de individualitatea sa fenomenală. Acesta este geniul, singurul căruia-i este îngăduit să le contemple, să se piardă în ele.

Pe calea aceasta ajungem la una dintre problemele care au preocupat mai de aproape pe Eminescu şi căreia Schopenhauer i-a închinat câteva pagini de analiză luminoasă: problema geniului. Pentru Schopenhauer, geniul se caracterizează prin anumite abateri de la normal. El constă în primul rând într-o dezvoltare a puterii intelectuale ce depăşeşte limita cerută de voinţă, pentru serviciul căreia s-a născut, în altă ordine, geniul se apropie de copil, păstrând că trăsătură fundamentală pentru sine naivitatea şi simplitatea sublimă ce caracterizează vârsta copilăriei. Fiziologic, prin excedentul activităţii lor cerebrale, geniile ar putea fi clasificate între monştri prin exces – monstra per excessum. Ei se caracterizează prin puterea excepţională a cunoaşterii intuitive: o cunoştinţă primitivă, fundamentală şi naturală, care se poate transpune în imagine. Pictorul şi sculptorul sunt aceia pentru care distanţa dintre percepţia genială şi opera de artă este cea mai scurtă. Intuiţiile dezvăluiesc esenţa -lucrurilor şi ele pun în mişcare procesul creator la capătul căruia străluceşte capodopera.

La baza operei de artă se află aşadar ideea, nu raţiunea; intuiţia, nu abstracţiunea. Distincţiunea aceasta este necesar să fie subliniată, deoarece pe ea se întemeiază distincţiunea între operele create de geniu şi cele datorite talentului simplu. Talentul se caracterizează prin rapiditatea şi dexteritatea cunoaşterii discursive, el gândeşte mai iute şi mai drept decât oamenii de rând, dar lumea cunoscută de el nu se deosebeşte de lumea cunoscută de aceştia; geniul însă cunoaşte o lume diferită, ale cărei trăsături proprii izvorăsc din perfecţiunea şi adâncimea cunoaşterii sale intuitive.

Un instrument indispensabil al geniului este fantezia, căreia îi revine rolul de a completa şi definitivă datele obţinute prin intuiţii.

Ceea ce intuieşte un artist de geniu nu este însă fenomenul individualizat, ci ideea platonică încorporată în fenomen. În timp ce omul de rând nu vede în lucrul izolat decât un lucru izolat, geniul are că trăsătură fundamentală capacitatea de a distinge generalul în particular, ceea ce, raportat la formele consacrate ale literaturii, aminteşte vechiul canon al clasicismului. Şi distanţa ce desparte pe un om de un geniu se măsoară tocmai cu însuşirea lui de a descifra în fenomenul izolat o generalitate, mai mult sau mai puţin apropiată de generalitatea înaltă a speciei. Ceea ce formează aşadar obiectul propriu al intuiţiei geniale este esenţa lucrurilor, elementul universal pe care ele îl cuprind, totalitatea calităţilor lor obiective. Ideea este însă ceva deosebit de concept sau noţiune. Conceptul este abstract şi discursiv, lipsit de orice determinare a sferei; el se lasă aşadar pătruns de raţiune, care este general umană. Ideea, care poate fi definită ca o reprezentare adecvată a conceptului, este însă intuitivă şi, cu tot numărul nesfârşit al elementelor pe care le conţine, este perfect determinată. Conceptul este o unitate scoasă din pluralitate pe calea abstracţiunii; ideea este însăşi unitatea căzută în pluralitate; conceptul nu exprimă decât un raport fără viaţă, din care analiză nu poate scoate nimic altceva decât ceea ce a pus într-ânsul; ideea, dimpotrivă, este un organism viu, care are puterea de a se desfăşura. Conceptul este aşadar steril pentru artă; ideea este unicul izvor al acesteia, ea singură este obiectul artei. Idee Object der Kunst, sună titlul unei părţi din opera lui Schopenhauer. Ideea aceasta este în ultimă analiză tot o manifestare a voinţei, dar o manifestare într-o sferă superioară, sustrasă legii cauzalităţii, smulsă lumii fenomenelor individualizante şi fixată pentru totdeauna în lumea frumuseţii.

Purificată de orice voinţă şi de orice relaţie a voinţei, modalitatea contemplativă de cunoaştere va da naştere unor opere la baza cărora nu găsim intenţia de a crea, ci o adâncă necesitate internă. Atâta timp cât intelectul lucrează sub conducerea voinţei, care îi indică obiectul de intuit şi-l susţine în meditarea asupra acelui obiect, el nu poate oglindi lumea în mod particular. Pentru ca faptul acesta să se poată realiza, este necesar ca intelectul să se elibereze din frânele voinţei, să devină, spune filozoful, „însăşi lumea ca reprezentare concentrată în conştiinţa unui singur individ”. Această eliberare se întipăreşte în toate operele geniului, în care cunoaşterea capătă rolul preponderent faţă de voinţă. De altfel, raportul acesta între cunoaştere şi voinţă se oglindeşte nu numai în operă creată, ci şi în fizionomia artistului de geniu. În timp ce voinţa dă naştere chinului, cunoaşterea este un act ce se consumă fără durere şi în veselie; de aici urmează că artistul de geniu va avea o înfăţişare diferită de omul de rând: frunte înaltă, ochi luminos şi contemplativ, un aer de măreaţă seninătate, totul armonizat însă cu o uşoară umbră de melancolie, fapt observat de altfel în antichitate de Aristotel şi cântat în timpurile moderne de Goethe.

Originea acestei stări de melancolie trebuie căutată în împrejurarea că, sub raza luminoasă a unui intelect puternic, voinţa de viaţă îşi dă seama în chip lămurit de mizeria stării sale.

Descătuşat de voinţă, geniul se dovedeşte inapt să servească scopurile sale personale şi prin aceasta el se condamnă unei vieţi încărcate de mizerii, purtarea lui devine nepotrivită pentru cerinţele vieţii şi, privite cu ochiul comun, actele sale, care se resimt de divergenţa dintre intelect şi voinţă, se apropie de manifestările lipsite de coerenţă ale nebuniei. Geniul se găseşte în vecinătatea nebuniei. Scopurile urmărite de el sunt scopuri obiective şi mărimea lui este măsurată de capacitatea lui de a se dărui acestor scopuri. El rămâne mare chiar atunci când scopurile sale obiective sunt în conflict cu legea morală, chiar dacă ar fi vorba de o crimă. Geniul îşi găseşte răsplata în sine; nu admiraţia contemporanilor sau a urmaşilor îl preocupă; plăcerea lui nu este gloria, ci ceea ce produce gloria, opera lui sortită nemuririi.

Izvorâtă din activitatea liberă a intelectului, opera de geniu nu este destinată unor scopuri folositoare. Ea se clasează în afara valorilor sociale şi valoarea ei izvorăşte din gratuitatea ei. Opera de artă nu va fi aşadar niciodată determinată de tendinţe, ci totdeauna îşi va găsi raţiunea în actul însuşi al creaţiunii sale. Caracterul dezinteresat al existenţei ei se poate deduce mai uşor prin analogie, în natură chiar, frumosul nu se împerechează decât rareori cu utilul. Şi acelaşi lucru şi în sfera de creaţiune a omenirii comune: edificiile cele mai frumoase nu sunt şi cele mai folositoare, în temple nu se locuieşte, iar un om înzestrat cu calităţi excepţionale intelectuale, obligat să-şi petreacă viaţa în acţiuni folositoare, face impresia unei urne frumoase, împodobită cu picturi alese, care s-ar întrebuinţa ca oală de gătit. „A compara pe oamenii folositori cu oamenii de geniu, spune filozoful, însemnează să compari cărămizile cu diamantele”.

O trăsătură proprie psihologiei artistului de geniu este lipsă de cumpătare: el este târât de puterea sensibilităţii şi se lasă dus de tăria afectelor. Aceste trăsături izolante faţă de oamenii de rând fac dintr-ânsul un singuratic. Societatea să obişnuită este aceea a semenilor săi, cu care ia contact prin scrierile rămase de la dânşii. Totalizând consideraţiile în legătură cu soarta geniului pe pământ, filozoful afirmă: cu toate că geniul poate să încânte şi să-l facă să se simtă fericit pe cel înzestrat cu el, atunci când se consacră fără nici o piedică activităţii sale, totuşi el nu este capabil să procure acestuia o viaţă fericită, ci dimpotrivă.

Distanţarea faţă de contemporani o realizează geniul şi prin faptul că activitatea lui se desfăşoară în general în contratimp faţă de mersul firesc al istoriei. „Geniul, se exprimă filozoful, intră în timpul său aşa cum intră o cometă în orbita planetelor, pentru a căror ordine regulată şi perceptibilă

cursul ei pe de-a-ntregul excentric este necunoscut. De aceea influenţa lui asupra desfăşurării normale şi actuale a culturii nu este imediată, ci el aruncă operele sale cu mult înainte pe drumul stabilit, iar timpul curge încă îndelung până când îl ajunge în cele din urmă”.

Din datele concentrate aici se poate deduce definiţia frumosului şi pe el se întemeiază clasificarea artelor aşa cum o întreprinde Schopenhauer. Am văzut că obiectul izolat nu este numai încorporarea voinţei într-un anumit grad de obiectivare a ei, ci totodată şi expresia unei idei. Pe calea aceasta el devine obiect de contemplaţie, îşi pierde determinările în spaţiu şi timp şi se sustrage seriei cauzale. Obiectul devine în felul acesta frumos. Frumosul este aşadar transpunerea în planul ideal a lumii fenomenale şi el se repartizează pe trepte deosebite, corespunzând treptelor de obiectivare a voinţei în lumea fenomenelor. Există prin urmare o ierarhizare în sfera frumosului, determinată pe de o parte de pulsaţiile mai mult sau mai puţin violente ale voinţei cuprinse în fenomen, iar pe de altă parte de gradul de obiectivare a contemplaţiei. Urmează de aici că dacă existenţa frumosului ca atare este una dintre modalităţile voinţei, ierarhizarea lui este determinată de concursul unui factor obiectiv – voinţa – şi al unui factor subiectiv – cunoaşterea contemplativă. „Orice lucru, mărturiseşte filozoful, are frumuseţea sa proprie; nu este vorba numai de organismele care se prezintă sub forma unităţii individuale, ci şi de fiinţele neorganice, lipsite de formă, şi chiar de obiectele artificiale. Într-adevăr, toate acestea exprimă ideile, deşi idei care corespund treptelor celor mai de jos de obiectivare a voinţei; acestea sunt oarecum notele cele mai profunde şi cele mai surde ale concertului naturii. Greutate, rezistenţă, fluiditate, lumină, şi altele – astfel de idei se exprimă în stânci, în construcţii, în ape”. Pe această scară de obiectivare a voinţei se repartizează formele artei. Cum treptele de obiectivare sunt nesfârşite, varietatea formelor de artă va fi la rândul ei infinită. Poziţia cea mai înaltă o ocupă figură omenească, ceea ce însemnează că scopul cel mai înalt al artei este să înfăţişeze esenţa omului: forma umană constituie obiectul principal al artei plastice, actele omului constituiesc obiectul principal al poeziei. Având arhitectura ca treaptă inferioară, ierarhia artelor stabilită de Schopenhauer se încheie cu poezia, care corespunde ideilor unei umanităţi cugetătoare ce-şi exprimă cugetarea sa prin limbaj.

Trecerea de la subiectiv la obiectiv, cardinală în gândirea lui Schopenhauer, se poate observa nu numai în schema generală a artelor, ci şi în cuprinsul aceleiaşi poziţii artistice. Deoarece poezia prezintă o importanţă mai mare pentru studiul nostru, voi semnala de pe acum opinia sa în legătură cu clasificarea diferitelor genuri ale acesteia: „În romanţă, poetul lasă încă să străbată, prin ton şi prin mersul general, propriile sale sentimente; cu mult mai obiectivă decât cântecul, ea păstrează totuşi un element subiectiv, care scade în idilă, scade şi mai mult în roman, dispare aproape cu totul în genul epic şi

sfârşeşte nelăsând nici o urmă în dramă, care este genul poetic cel mai obiectiv şi în multe privinţe cel mai perfect”. În cuprinsul poeziei, lirica se găseşte aşadar la un capăt al schemei de evoluţie, iar drama la celălalt capăt, în lirică, poetul îşi este lui însuşi obiect; în dramă, el este străin de obiectul Scrierilor sale.

Ceea ce caracterizează voinţa este un conflict interior permanent. Conflictul acesta se transpune şi în lumea fenomenală, precum şi în lumea ideilor ce întovărăşesc fenomenele, şi a artei ce reproduce ideile. În arhitectură, spre exemplu, conflictul este între greutate şi rezistenţă; în poezie el se realizează între cuvântul abstract şi reprezentarea intuitivă a unei idei. Dar cum poezia se realizează pe trepte diferite de obiectivare, conflictul îmbracă şi el forme diferite. În lirică el rezultă din ciocnirea între voinţa poetului şi facultatea sa contemplativă, iar în tragedie, care se găseşte la polul opus liricei, rezultă din afirmarea şi negarea voinţei.

Ar fi de un interes capital să se urmărească ideile lui Schopenhauer în legătură cu diferitele arte şi în special în legătură cu genurile poetice. Doctrina lui a fecundat gândirea estetică română în a doua jumătate a secolului trecut şi Eminescu însuşi se resimte puternic de influenţa ei. Dar cum obiectul cursului nostru nu este urmărirea în detaliu a concepţiei despre artă a poetului, ci opera lui poetică, nu vom reţine interesul nostru asupra lor. Vom aminti totuşi că filozoful este preocupat de poezie în general, de genurile poetice, de arta versificaţiei, cu care prilej subliniază nobleţea şi demnitatea ritmului în comparaţie cu rimă. Vom semnala că pentru el poezia epică este superioară celei lirice prin faptul că traduce un stadiu de obiectivare mai înaintat şi că ea trebuie să pună de acord frumosul cu interesantul, ceea ce însemnează cerinţele facultăţilor contemplative şi acelea ale voinţei active; dar că mai presus pe poezia epică se află cea dramatică, a cărei treaptă superioară o ocupă tragedia. Tragedia însemnează pentru el supremul grad al sublimului, întrucât ea ne face să înţelegem că viaţa şi lumea nu pot da o mulţumire adevărată, ceea ce are drept urmare resemnarea. Catastrofa tragică ne face să vedem că viaţa este un vis greu din care trebuie să ne sculăm, ea ne ridică deasupra voinţei şi interesului ei şi face să ne placă lucrurile care sunt contrare acestei voinţe. Opera tragică se repartizează, ca desăvârşire, după efectele pe care le stârneşte în sufletul contemplatorului.

Tragedia antică duce la acceptarea stoică a loviturilor soartei, dar ea nu este purgată total de zvârcolirile voinţei: gândul răzbunării o însoţeşte adeseori. Superioară acesteia este însă tragedia creştină, care îndrumează către lepădarea totală a oricărei voinţe de perpetuare în existenţă. Schopenhauer întreprinde cu prilejul acesta o analiză a operelor marilor tragici şi ajunge la condamnarea tragediei franceze, a cărei desfăşurare geometrică se opune desfăşurării tragediei shakespeareane, desfăşurarea care îşi ia timp.

Care înaintează pe o linie geometrică! Cu lăţime. Ea permite apariţia elementelor secundare, a căror funcţiune este să contribuie la definirea personajelor, fără ca prin aceasta unitatea de acţiune să fie sacrificată. Filozoful mărturiseşte cu prilejul acesta marea lui admiraţie pentru marele dramaturg englez şi puţina consideraţie pe care o avea faţă de opera lui Corneille şi Racine.

Într-o categorie diferită de celelalte arte este fixată muzica. Într-adevăr, în timp ce acelea izvorăsc din contemplarea lumii fenomenale, în timp ce existenţa lor este subordonată existenţei ideilor universului, muzica are o existenţă în afara acestor idei, ea este pe de-a-ntregul independentă de lumea fenomenelor, a căror fiinţă o ignorează. Mai mult chiar, muzică ar exista chiar dacă lumea fenomenală ar înceta să existe, un lucru care nu se poate spune de celelalte arte. Aceasta se explică prin faptul că muzica este ea însăşi o obiectivare nemijlocită a voinţei, ceea ce o aşează pe aceeaşi treaptă cu lumea fenomenală, iar nu cu artele amintite anterior, derivate din contemplarea fenomenelor.

Înainte de a urmări alte aspecte ale filozofiei schopenhaueriene voi aminti, în legătură cu arta legată de limbaj, că filozoful german este preocupat de aproape de problemele limbii literare şi că în apărarea limbii germane el a ajuns până la expresii de violenţă asemănătoare numai cu violenţa pusă în combaterea lui Hegel şi a urmaşilor acestuia. El se arată preocupat astfel de cuvintele confuze, de întrebuinţarea justă a cuvântului, de construcţia corectă a frazei, de eufonie. Amintesc toate lucrurile acestea pentru că, după cum ştim, problema limbii literare a fost şi pentru Eminescu o preocupare permanentă.

Menţionez de asemenea în treacăt concepţia lui despre istorie, pe care caută să o definească în raport cu ştiinţa, cu filozofia şi cu arta. Istoria este pentru el o multitudine de cunoştinţe de fapte individuale, între care nu se stabileşte un raport de subordonare, ci unul de coordonare. Istoria se limitează, aşadar, la aspectele schimbătoare ale lumii fenomenale. În opoziţie cu ea, filozofia se întemeiază pe adevărul că în orice timp există acelaşi lucru, că atât naşterea cât şi moartea sunt numai aparenţe, că timpul însuşi are o existenţă ideală şi că de atributul permanenţei se bucură numai ideile.

Ceea ce există azi, a existat în trecut şi va exista de asemenea în viitor. Linia timpului nu se segmentează, nu există durate străbătute şi nici durate de străbătut, totul se concentrează într-o eternă actualitate. Definiţia istoriei nu se poate organiza aşadar pe noţiunea de evenimente consumate şi de timp trecut, pentru că evenimentele nu se consumă şi timpul nu trece; esenţa ei trebuie căutată în prezentarea fenomenelor particulare, dar cu observarea imediată că particularitatea fenomenelor este de domeniul aparenţelor. S-a vorbit de filozofia istoriei, în lumina concepţiei lui Schopenhauer, aceasta însemnează o împerechere de termeni antinomici: filozofia se întemeiază pe

general, în timp ce istoria este iremediabil legată de individual. S-a afirmat că obiectul ei trebuie să fie ceea ce devine în permanenţă şi nu este niciodată. În urma celor spuse, raporturile trebuiesc prezentate invers: filozofia istoriei trebuie să se aplice la ceea ce este întotdeauna şi nu devine niciodată, şi nici nu piere niciodată: pentru că ori cât de variate ar fi formele pe care ea le înregistrează, ele nu fac decât să se repete sub un alt nume şi sub un alt veşmânt, sub ele toate fiind aceeaşi fiinţă identică şi neschimbătoare. În cursul tuturor schimbărilor, filozofia istoriei trebuie să constate identitatea şi permanenţa: Eadem şed aliter; aceeaşi dar în alt chip, iată care trebuie să fie deviza de totdeauna a istoriei.

Am amintit puţin mai înainte că omul este, în general, sub stăpânirea brutală a voinţei, care îşi realizează printr-ânsul scopurile ei proprii. Am amintit însă şi faptul că în anumite momente el se poate sustrage imperiului ei şi lucrează sub propriu impuls. Acestea sunt momentele de contemplaţie, când spiritul intuieşte ideile şi dă naştere operei de artă. Arta îndeplineşte aşadar o funcţiune de eliberare din frânele voinţei, de purificare de voinţă. Ea este un loc de pace, un loc de liniştire a spiritului. Calmat, spiritul cucereşte bucuria şi se amestecă în bucuria universală. Starea aceasta nu este o stare de extaz, dar o pregătire pentru extaz: o religie pe care, în antichitate, au cunoscut-o grecii şi pe care, mai târziu, au cunoscut-o italienii.

Aceeaşi beatitudine prin eliberare se realizează şi pe calea moralei. Punctul de plecare al sistemului său moral se poate deduce cu uşurinţă din cele spuse până acum. Filozoful însuşi îl formulează pregnant: leben ist leiden – a trăi însemnează a suferi.

Într-adevăr, se întreabă el, ce este lumea? Ce este viaţa? Lumea, mărturiseşte el, nu este decât corupţie şi răutate, iar viaţa nu este decât un vis. Şi el urmează: viaţa însemnează „să voieşti fără să ai motive, să suferi întruna, să lupţi întruna şi după aceea să mori”. Şi de vreme ce viaţa se reduce la atât, atunci de bună seamă este un rău că te-ai născut.

Un rău tot atât de mare este tendinţa generală de conservare şi perpetuare a vieţii. Iubirea apare astfel că unul din instrumentele cele mai perverse pe care voinţa le-a născocit spre a-şi servi scopurile sale, iar adoratorii zeului Eros nu sunt altceva decât nişte trădători ce caută să prelungească toate chinurile care, fără trădarea lor, ar ajunge în scurtă vreme la sfârşit. Iubirea nu izvorăşte din impulsuri individuale, ea este geniul speţei, ea ni se impune din afară, luând în faţa noastră masca unui interes personal. În aceeaşi lumină este înfăţişată şi complinirea ei, căsătoria, care nu însemnează altceva decât tirania demonului speţei, ce ia în stăpânirea ei două fiinţe pe care le face să prelungească viaţa. Când cineva porneşte de la asemenea concepţie, vă puteţi închipui ce trebuie să creadă şi să spună despre femeie, instrumentul prin care voinţa îşi perpetuează la infinit absurda ei tiranie.

Dacă viaţa este un chin, dacă iubirea este o viclenie născocită de voinţă în scopul de a-şi prelungi existenţa în lumea fenomenală," moartea dimpotrivă apare ca un soare strălucitor, ea este geniul inspirator al filozofiei. Europei acelui timp îi lipsea meditaţia asupra morţii, oamenilor le lipsea educaţia morţii. În moarte s-a văzut de către unii distrugerea întreagă a individului, iar de către alţii, continuarea intactă a existenţei sale. Ambele concepţii, spune Schopenhauer, sunt deopotrivă de false. Prin natura sa, fiinţa umană nu este compatibilă cu ideea distrugerii definitive a ei, existenţa ei se prelungeşte într-un anumit sens şi după moarte, în primul rând, ideea existenţei eterne se leagă strâns de ideea de timp. Naşterea, durata şi moartea nu se pot gândi decât în corelaţie cu ideea de timp. Pentru Schopenhauer însă, ca şi pentru Kant, timpul nu are existenţă în afară de noi, ceea ce însemnează că atât naşterea cât şi moartea nu sunt fenomene existente în realitate. Întrucât timpul, de care se leagă ideea morţii, nu este decât o formă a cunoaşterii noastre, rezultă că fiinţa noastră este în sine nemuritoare.

Moartea, în sensul conceput de omul de rând, nu există; ceea ce există este numai iluzia morţii. Nu se poate contesta, însă, că exista teamă morţii, un sentiment care ia naştere din instinctul orb, din voinţa inconştientă de a trăi. Aici s-ar părea că se ridică o contradicţie: voinţa, se ştie, este nemuritoare; cum se face atunci că ea se teme totuşi de moarte? Răspunsul este caracteristic pentru spiritul disociativ al filozofului: dacă omul nu ar fi altceva decât o fiinţă înzestrată cu inteligenţă, moartea ar fi pentru el un eveniment indiferent, dacă nu chiar fericit. Dar omul este în acelaşi timp voinţă şi inteligenţă. Dintre aceste două elemente, singurul care este supus loviturilor morţii este inteligenţa, pe când voinţa, independentă de timp, este la adăpost de distrugere. Dorinţa arzătoare care o poartă către existenţă şi obiectivare şi din care rezultă lumea este satisfăcută fără întrerupere. Dacă voinţa se teme cu toate acestea de moarte, prin moartea individului, aceasta se datoreşte împrejurării că inteligenţa, relevându-i existenţa într-un fenomen particular, o face să creadă că ea se va nimici o dată cu nimicirea fenomenului, aşa cum o imagine pare că se nimiceşte o dată cu nimicirea oglinzii în care s-a format.

Această iluzie, opusă pe de-a-ntregul fiinţei sale intime, care este o dorinţă oarbă de a trăi, o tulbură şi o înspăimântă. Astfel voinţa, singura care încearcă teama de moarte, este la adăpost de atingerea acesteia, în timp ce inteligenţa, singura expusă loviturilor morţii, este incapabilă să încerce o astfel de teamă. Moartea însemnează aşadar separarea voinţei permanente de cunoaşterea trecătoare. Cunoaşterea însăşi, care dispare prin actul morţii, este sortită să renască atunci când voinţa se încorporează într-o nouă fiinţă omenească; în noua ei existenţă, însă, cunoaşterea este lipsită de memoria existenţelor anterioare. Eternitate a voinţei, moarte şi renaştere a inteligenţei, iată cum se desăvârşeşte procesul curent al morţii în concepţia lui

Schopenhauer. Dincolo de această moarte, care, asemenea vieţii, nu este decât o iluzie, un vis, se poate imagina – şi mai ales se poate dori – distrugerea reală, stingerea voinţei de viaţă însăşi, neantul, Nirvana.

Aceasta este starea de supremă beatitudine şi la ea nu se poate ajunge decât prin practicarea marilor sacrificii. Lumea este rea, lumea este coruptă, durerea înăbuşă într-însa orice bucurie. Acelaşi destin implacabil apasă asupra tuturor fiinţelor şi în faţa durerii universale înţeleptul nu poate încerca decât un singur sentiment: mila. Milă ne face să vedem identitatea în durere a tuturor oamenilor, să ne simţim fratele oricărei fiinţe ce suferă. Mila este, deci, sentimentul moral prin excelenţă.

Prin milă înţelegem aşadar universalitatea durerii, dar înţelegerea nu aduce după sine izbăvirea. Spre a ajunge aici este nevoie de sacrificiu: în clipa în. Care vom sacrifica orice înclinare egoistă spre viaţă, când vom înlătura voinţa de a trăi, vom atinge treapta de izbăvire prin morală. Sacrificiul acesta l-au realizat în trecut asceţii. Ascetul este acea fiinţă care se liberează progresiv de sentimentele ce ne leagă de lumea fenomenală şi care atinge treapta supremă de libertate a voinţei, ceea ce însemnează negare a voinţei. Atâta timp cât voinţa se abate în fenomenele individuale, ea se supune legii cauzalităţii: din clipa în care ne liberăm de această lume, ea îşi capătă libertatea, care, într-o formulă concisă, se exprimă prin libertatea de a se anula pe sine. Acesta este idealul vieţii ascetice, acesta trebuie să fie idealul oricărei fiinţe. Pentru că fericirea nu constă în a îi, ci în a nu fi.

Morala lui Schopenhauer se încheie prin urmare în perspective sumbre: cum eliberarea prin artă nu este decât un accident, eliberarea definitivă trebuie căutată în stingerea definitivă, în suprimarea întregii lumi fenomenale.

La capătul acestei expuneri rezumative a filozofiei lui Schopenhauer *25, îmi voi îngădui să izolez câteva date ce ne vor servi în viitoarea interpretare a operei poetice a lui Eminescu. Nu este vorba de transpunerea ideilor ca atare, din opera filozofului german în aceea a poetului: operaţia aceasta a fost făcută într-o măsură oarecare în trecut şi vom întreprinde-o şi noi, în măsura în care va fi impusă de cursul argumentării. Problema care mă preocupă în clipa de faţă este de altă natură; în lipsa unui termen consacrat, mi-aş îngădui s-o numesc motivarea intelectuală a unei atitudini poetice.

S-a putut constata, din expunerea făcută, caracterul monist al filozofiei lui Schopenhauer. Dualitatea obiect-subiect, voinţă-intelect, care ne-a întâmpinat în cursul analizei anterioare, este numai o aparenţă: totul se reduce la unitate, singurul element existent fiind voinţa. Infinita varietate a lumii fenomenale, multitudinea ideilor ce umplu universul şi însuşi aparatul de cunoaştere al fiinţei umane sunt forme diverse în care pulsează aceeaşi voinţă.

Din acest element primordial se naşte fără încetare lumea fenomenală. Supusă în general faţă de legile voinţei, ea ajunge cu toate acestea, în anumite

exemplare umane, să fie încercată de spiritul de revoltă. Intelectul caută să se emancipeze, să scape din cătuşele strânse ale puterii generatoare. Şi cum această tentativă nu este sortită să ducă la crearea unei existenţe proprii, el urmăreşte distrugerea lui şi prin aceasta nimicirea voinţei.

Delinearea concepţiei presupune planul originar al voinţei şi planul derivat al intelectului; ea subliniază astfel o manifestare dualã şi contradictorie, dar ca soluţie finală avem o ineluctabilă reducere la unitate. Redusă la elementele ei cele mai generale, concepţia filozofică a lui Schopenhauer realizează, în ordine intelectuală, aceeaşi schemă grafică pe care în ordine afectivă o realizează sentimentele titaniene. Ca şi în titanism, avem şi aici două planuri de manifestare de sens contrar; ca şi în titanism, ne întâmpină şi aici aceeaşi putere arbitrară, care a statuat o lege draconică; ca şi acolo, năzuinţa de eliberare apare spontan şi ca şi acolo, revolta este înfrântă; în strânsa argumentare a filozofului se întrevăd contururile temei epice a titanilor.

S-a făcut încă de mai înainte afirmaţia că motivul care a determinat apropierea lui Eminescu de Schopenhauer a fost înrudirea lor spirituală. Filozoful a ajutat pe poet să privească mai adânc în sine, să se înţeleagă mai just, să se lămurească în formele proprii ale vieţii sale sentimentale. Lucrurile constatate aici sunt de natură să arate temeinicia acestei observaţii; pentru amploarea titaniană originară a sentimentelor sale, Eminescu găsea o strălucită motivare intelectuală în sistemul filozofic amintit. Şi dacă, cu vremea, elegia îl va cuceri tot mai mult, să nu uităm că elegia era încheierea inevitabilă a tragediei titaniene pentru un spirit care s-a hrănit din otrava dulce a marelui pesimist german, înainte de adâncirea filozofiei schopenhaueriene, în Mortua est, problema existenţei se concentra la el în dilemă shakespeariană: „a fi sau a nu fi”; după adâncirea acestei filozofii, el va soluţiona dilema reţinând cel din urmă termen al ei.

Înainte de adâncirea aceleiaşi filozofii, poetul accepta distrugerea tuturor valorilor umane, dar păstra nestinsă încrederea în artă; după adâncirea ei, el nu vede ce rol ar mai avea arta într-o lume sortită chinului şi meschinăriei şi pândită de aproape de moartea eternă. Fortificând în general poziţiile artistice ale temei titaniene, filozofia schopenhauerianã aducea totuşi o anumită transfigurare a ei. Imperativul moral al renunţării ascetice îi dă o coloratură diferită, dar cum din el se detaşa gestul suprem al renunţării la voinţa de a trăi, filozoful însuşi se agită în jurul aceleiaşi concepţii de pulsaţii titaniene.

Eminescu aducea o vocaţiune titaniană originară, care găsea puternice puncte de sprijin în literatura titaniană romantică. Cultivată prin literatură, această trăsătură a spiritului eminescian îşi derivă justificarea ei teoretică din sistemul filozofiei de care ne-am ocupat. Avem astfel prilejul să vedem cum o trăsătură a personalităţii, activă prin ea însăşi, se adânceşte şi-şi sporeşte activitatea sub influenţa elementelor de ordin istoric. Şi analiza operei sale ne

va da prilejul să vedem cum înclinările originare, modelul literar şi concepţia filozofică se pot conjuga şi pot duce la crearea unei opere originale şi armonice.

Nu intră în intenţia mea de a urmări aici gândirea poetului în toate amănuntele ei. Operaţia depăşeşte prin importanţa ei spaţiul restrâns pe care i l-aş putea acorda în cuprinsul unui curs despre poezia lui Eminescu. Ea a fost de altfel întreprinsă în mai multe rânduri până acum şi unul dintre studiile cele mai complete ce i s-au închinat este acela al lui Călinescu. Îi revine criticului de la Bucureşti meritul deosebit de a fi semnalat anumite pasaje din opera manuscrisă a poetului, în care gândirea kantiană şi schopenhauerianã se manifestă cu toată puterea"; Dar această contribuţie pozitivă de natură documentară nu-şi asociază în toate împrejurările o interpretare acceptabilă. Este de notat că pentru d-sa unele dintre cele mai schopenhaueriene pagini din câte s-au scris în întreaga literatură română, acelea din Archaeus, se explică mai puţin prin Schopenhauer şi mai mult prin monadologia leibniziană. Cazul acesta, pe care l-am discutat în altă împrejurare, îl amintesc ca un exemplu tipic de deviere a interpretării. Opera sa impune cu toate acestea să fie cercetată, în primul rând pentru materialul nou pe care-l pune în circulaţie.

Dar dacă nu poate fi vorba acum de o urmărire a gândirii lui Eminescu în aspectele sale originale şi în legăturile sale cu gânditorii germani amintiţi, cercetarea noastră viitoare va izola unele momente şi va insista asupra lor.

Evident, nu poate fi vorba decât de acele elemente care s-au dovedit rodnice pentru opera lui poetică. Există cu toate acestea un capitol anumit care se impune unui tratament particular: este vorba de ideile sale literare *26. Nu ne găsim în prezenţa unui crez literar de o consecventă argumentare, expus în toate amănuntele sale. Eminescu nu este decât într-o mică măsură un teoretician al artei, deşi opera sa trădează o adâncă meditare a problemelor artistice şi deşi anumite sectoare ale artei au reţinut îndelung atenţia să. Cum manifestările sale în această ordine sunt revelatorii pentru artă să, vom semnala momentele cele mai importante.

Cel dinţii este cunoscută scrisoare adresată din Viena lui Iacob Negruzzi, la 17 iunie 1870. Scrisoarea era destinată să justifice atitudinea poetului în Epigonii, poezie care stârnise o vie discuţie în rândurile „Junimii". Poetul motiva admiraţia sa pentru scriitorii premergători. Prin împrejurarea că aceştia aduceau o încredere nelimitată în idealurile lor şi o naivitate sinceră. Contemporanii săi nu mai erau însă suflete simple, ei erau cunoscători ai stărilor lor de lucruri, ei erau trezi la „suflarea secolului" şi de aceea aveau dreptul să fie descurajaţi. Scrierile lor respirau atmosfera dulce şi bolnăvicioasă pe care germanii o numeau Weltschmerz. Ca şi în filozofia lui Schopenhauer, la baza pesimismului eminescian se găsea aşadar cunoaşterea. În altă ordine de idei, poetul mărturiseşte cu acelaşi prilej că una din condiţiile esenţiale ale poeziei este fantazia, considerată drept mamă imaginilor. Alături de ea se

găseşte însă reflecţiunea, care joacă oarecum rolul scheletului în operă de artă, ceea ce însemnează că, deşi nu se vede, ea determină în cele din urmă formele. În unii scriitori predomină fantazia, la alţii raţiunea. Idealul este că aceste două însuşiri să se armonizeze. Atunci se realizează perfecţiunea şi cel care o realizează este un geniu. Când însă conştiinţa descopere că imaginile nu sunt decât un joc de suprafaţă, că ele nu cresc organic din straturi adânci, atunci apare neîncrederea sceptică în propria operă. Raţiune şi fantazie aşadar, şi necesitate de a armoniza raţiunea şi fantazia, iată elementele de la care porneşte concepţia literară a lui Eminescu. Desprinse din tratatele de literatură, descoperite prin meditaţie proprie sau prin analiza marilor scriitori – imaginea lui Goethe din epoca maturităţii sale poetice ne vine spontan în minte – datele acestea elementare pun în lumină o disciplină clasică. Faptul se impune să fie semnalat pentru mai multe considerente – în primul rând, mărturia vine din partea unui scriitor care n-a fost lipsit, în cursul activităţii sale anterioare, de ispita romantică a Sturm und Drang-ului german, în al doilea rând, ea ne va ajuta să înţelegem arhitectura ordonată a unora din cele mai însemnate opere ale poetului şi, în cele din urmă, imaginea geniului, aşa cum se schiţează în scrisoarea aceasta, este fundamental -deosebită de imaginea geniului romantic, apocaliptic şi extrauman.

Caracterizat prin capacitatea de a armoniza raţiunea şi fantazia, geniul este văzut de poet pe o linie diferită de aceea pe care-l aşezase Schopenhauer, pentru care, după cum ne aducem aminte, el se caracteriza în primul rând prin capacitatea de a se sustrage imperiului voinţei şi de a se adânci în contemplarea ideilor eterne. Este drept, la aceeaşi dată, sau puţin mai înainte, imaginea lui Toma Nour din Geniu pustiu pare făcută în mod special spre a turbura concluziile noastre. Dar o dată mai mult se poate afirma că teoria literară cea mai clasică permite construcţia unor personaje literare tipic romantice. Vom avea de altfel prilejul să discutăm pasajul acesta atunci când vom urmări felul cum se construieşte titanul eminescian.

Superioritatea geniului faţă de societate, consecvenţa lui cu sine însuşi, este afirmată de poet şi cu alt prilej în aceeaşi vreme, în critica pe care el o face lui Dimitrie Petrino, autor al unei scrieri polemice îndreptate împotriva lui Pumnul, Eminescu mărturiseşte că „geniul în zdreanţă sau în vestminte aurite, tot geniu rămâne”. Prin natura iui el este aşadar independent de condiţiunile sociale în care îi este dat să trăiască. Ideea avea să prindă tot mai mult consistenţă în concepţia poetului şi va ajunge în cele din urmă să fie formulată în termeni care amintesc de aproape textul schopenhauerian închinat expunerii aceleiaşi concepţii: „dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ nu e capabil a ferici, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”. Şi poetul continuă: „Mi s-a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta

gemului pe pământ şi i-am dat acest înţeles alegoric”. Pornită de la canonul clasic care presupune armonia şi raţiunea, străbătând sfera romantică, în care geniul este văzut izolat de societate, concepţia poetului ancorează în cele din urmă în filozofia schopenhauerianã, care arăta pe artistul de geniu şi societatea în care el trăia în poziţiuni antagoniste, dar care, dându-i ca atribut esenţial contemplarea ideilor eterne, sublinia în acelaşi timp tendinţa să către universal.

O altă problemă care preocupă de aproape pe Eminescu este aceea a raportului între natură şi artă. Arta nu se poate izola de natură fără primejdia unei căderi în vid. Evident, nu tot ce este natural este şi frumos. Imitarea naturii brute, nesupuse unui proces de selecţie, poate duce la forme inadmisibile în artă: realismul spre exemplu, faţă de care spiritele superioare au simţit trebuinţa unei reacţiuni. Cunoaşterea adâncă a realităţii rămâne cu toate acestea un precept permanent valabil pentru artişti. Lucrul acesta nu l-au înţeles marii tragici francezi, un Corneille sau un Racine, „acei iluştri mergători pe catalici”, ale căror opere, simple imitaţii ale tragediei antice, sunt tot ce se poate imagina mai depărtat de clasicism. Molière dimpotrivă: el „n-a avut alt profesor decât natura, de aceea e clasic în farsele sale, chiar”.

În aceeaşi situaţie se găseşte şi Gogol: „el şi-a înrădăcinat în minte viaţa reală a poporului rusesc; tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găseşti în târguşoarele pierdute în mijlocul stepei căzăceşti”. Prin aceasta el devine cel mai original, dacă nu cel mai mare scriitor rus.

Dar, am amintit, arta nu trebuie să imite natură în existenţa ei brută, nu trebuie să înfăţişeze în toate trăsăturile sale particulare pe omul naturii, ci să zugrăvească partea eternă din om. Ea trebuie să respire într-o atmosferă senină şi să creeze pentru eternitate. „Dramele lui Shakespeare şi comediile lui Molière se vor reprezenta şi peste mii de ani şi vor fi ascultate cu acelaşi viu interes, căci pasiunile omeneşti vor rămâne în veci aceleaşi. Dar a pune pe scenă împrejurări şi oameni, cari azi sunt pentru a nu mai fi mâine, înseamnă a da unui institut de cultură sufletească caracterul frivol al unui café-chantant”.

Arta realistă a fost derivată în timpurile din urmă într-o formă particulară, în naturalism. Noul curent, a cărui patrie este Franţa, „circumscrie terenul artelor în prezent şi la realitate, respinge întoarcerea trecutului şi orice aspiraţie spre viitor, spre un ideal mai bun”. Ceea ce caracterizează naturalismul este de asemenea o selectare a elementelor naturale; operaţia este întreprinsă însă de data aceasta nu cu scopul de a realiza frumosul, ci numai spre a pune în lumină „părţile cele mai urâte şi mai lipsite de mângâiere ale civilizaţiei”. El urmăreşte în primul rând să pună în lumină corupţia, suferinţa, lipsa oricărei consistenţe morale. – Cu un cuvânt, omul care moare într-o societate agonizantă.

Spiritele alese au simţit însă trebuinţa să reacţioneze împotriva unei

realităţi meschine, ajunsă meschină sub influenţa condiţiuni-lor politice şi economice ale timpului. Astfel a luat naştere în epoca modernă romantismul, care este un curent literar originar din Germania. Spre a se sustrage actualităţii, romanticii germani au căutat un refugiu în evul mediu, a cărui viaţă au prezentat-o în culori ce depăşeau fără îndoială realitatea. Sub influenţa romantismului german şi a byronismului – poezia dispreţului pentru lume – a apărut şi romantismul francez, care pune în lumină aceeaşi stare sufletească de nemulţumire faţă de prezent.

Arta romantică are adeziunea poetului român; dar dincolo de romantism şi dincolo de toate formele pe care arta le îmbracă în epoca modernă, poetul vede cerul senin al artei clasice: în antichitate artă era lipsită de amărăciune şi dezgust, ea era un refugiu împotriva grijilor şi durerilor. Cu aceleaşi trăsături se prezintă şi arta latină a evului mediu. Sub influenţa filozofiei, în primul rând a filozofiei lui Schopenhauer, spiritele au descoperit contradicţia ce există între ideile noastre şi formele civilizaţiei.

Critică schopenhaueriană a arătat că omul este ursit să trăiască în mijlocul unor instituţiuni ce se par mincinoase. Faptul a avut drept urmare apariţia pesimismului, a scepticismului. Şi era rolul artei moderne, al literaturii, să sanifice spiritele de boala pesimismului. Această asanare morală se realiza în primul rând prin cultul scriitorilor antichităţii, scriitori „plini de adevăr, de eleganţă, de idei nimerite” şi destinaţi să rămână pururea tineri.

Există însă şi în timpurile moderne un izvor miraculos, capabil să întinerească spiritele blazate şi să le inspire dorul de viaţă şi de lumină. Şcolarul hoinar de pe vremuri, care în cursul peregrinărilor sale prin Transilvania culegea poezii poporane, artistul dramatic ambulant care primea însărcinarea să colecteze literatura poporană din Moldova, cunoştea bine acest izvor: era poezia poporană. Poezia poporană este aceea pe care o creează poporul simplu sau care, creată de scriitori culţi, corespunde în întregime mentalităţii poporului şi este însuşită de acesta: „Ţăranul, breslaşul şi învăţătorul mic (preotul şi învăţătorul sătesc şi cel de oraş) sunt poporul în înţelesul strâns al cuvântului” şi literatura poporană este aceea care corespunde înălţimii lor spirituale. Culegerea acestei literaturi ar trebui făcută în aşa fel încât să dea „icoana locului prin culegerea exactă a formelor caracteristice ale gândirii poporului”. S-ar contribui astfel să scape de la pieire legendele şi poveştile, proverbele şi locuţiunile populare, ameninţate tot mai mult de progresul realismului modern.

Acesta este unul din criteriile după care Eminescu apreciază şi activitatea dramatică a scriitorilor români. Când, în 1870, el face bilanţul repertoriului dramatic al nostru, ajunge să vorbească şi despre Alecsandri. Opera acestuia îi pare spirituală, dar imorală şi mai cu seamă prea locală, aşadar prea lipsită de eternul omenesc pe care îl cerea cu alt prilej. Limba în care comediile lui

Alecsandri erau scrise era un adevărat galimatias. În general, scriitorul avea talent, dar modelele şi scopurile sale erau turburi. Din această activitate blamabilă se puteau reţine totuşi câteva lucrări: Crai Nou, Cinel-Cinel, Arvinte şi Pepelea şi chiar Satul lui Cremine, cu toată satira latinista ce-o încărca. Sânt, după cum vedem, acele opere care se leagă de poporul de la ţară sau de tradiţii, fie prin tema tratată, fie prin atmosferă.

În ordinea teoriei literare, teatrul formează preocuparea de căpetenie a lui Eminescu. Faptul se explica din plin prin înclinările temperamentale şi prin anii săi de vagabondaj în societatea trupelor Tardini, Caragiale, Pascali. Aceleiaşi împrejurări se datoreşte şi traducerea lucrării lui Rötscher despre Arta reprezentării dramatice, lucrare după care poetul s-a orientat în parte în articolele sale închinate teatrului românesc, în special în tot ceea ce spune în legătură cu dicţiunea şi cu limba actorilor.

Fără să fie un moralist ireductibil, poetul cere totuşi de la o dramă şi valoare etică. El vorbeşte aşadar de „valoarea estetică şi etică a piesei” ca despre două condiţiuni ce se presupun şi se impun. Mai mult chiar, în cazul când o operă este lipsită de o valoare mare, valoarea ei etică trebuie să fie, însă, „absolută”. Este drept, poetul nu exclude nici glumă „mai bruscă”, dar această glumă să fie morală, ea să nu batjocorească ceea ce este bun; el admite caracterul vulgar, cu condiţia însă ca acest caracter să nu fie corupt: „onest, drept şi bun ca litera Evangheliei, iată cum voim noi să fie caracterul vulgar din drame naţionale”.

Se poate vorbi despre modele de imitat în ordine dramatică? Se întreabă Eminescu. Şi el răspunde că nu traducerea şi nu imitarea trebuie să preocupe pe un scriitor dramatic. Sânt opere care se recomandă meditaţiei, care pot fi luate drept măsură, dar atâta tot. Dar sunt categorii întregi de dramaturgi care trebuiesc izgoniţi din principiu; aceştia aparţin unor limbi oculte şi operele lor, chiar dacă au ceva original şi plăcut, se remarcă îndeosebi prin infectarea elementului etic. Imitarea poate duce la opere lipsite de sevă vieţii, cum sunt tragediile clasice franceze, cum sunt mai cu seamă operele exsangue ale lui Bolintineanu. Cauza totalei nereuşite a lui Bolintineanu în dramă trebuie căutată în împrejurarea că el a vrut să urmeze „pe geniala acvilă a Nordului, pe Shakespeare”, îndrăzneală necugetată! Teatrul Shakespearean îţi dă impresia de ceva lipsit de legătură. Şi totuşi, care alt dramaturg a stăpânit cu mai multă siguranţă materialul său, cine a adus o unitate atât de plină de simbolism şi de profunzime ca el? Goethe a putut afirma cu toată îndreptăţirea că este ruinat pentru totdeauna acel dramaturg care citeşte mai mult de o piesă a lui Shakespeare într-un an. Pentru că Shakespeare nu trebuie citit, ci studiat.

Admiraţia aceasta nelimitată pentru teatrul Shakespearean avea să îmbrace în cele din urmă, la poetul român, forma versificată. Poezia, nedefinitivată şi greu de descifrat, Cărţile mele, cuprinsă în manuscrisul 2262

din Biblioteca Academiei Române, începe raportându-se la marele dramaturg englez:

> Shakespeare! Adesea eu gândesc cu jale
> Prieten blând al sufletului meu,
> Izvorul plin al cânturilor tale...
> Îmi sare-n gând şi le repet mereu.

Obiectul operei dramatice este înfăţişarea caracterelor omeneşti naturale şi consecvente, aceleaşi în toate momentele. Pentru manifestarea lor se aleg situaţii interesante, care să dea prilejul ciocnirii unor voinţe antitetice; din această ciocnire ia naştere „înnodământul dramei, iar din învingerea unui principiu şi căderea celuilalt se naşte deznodământul ei.

Drama implică cu necesitate existenţa vinei tragice, care ia naştere din ciocnirea caracterelor în acţiune. Trei sunt elementele care constituiesc valoarea unei drame: caracterele, care fac ca opera să fie frumoasă, situaţiile (sau planul) care o fac interesantă, şi limba, care-i poate da un farmec liric. Cunoaşterea naturii omeneşti este condiţia esenţială a unei bune opere dramatice. Sânt însă împrejurări când respectarea unor condiţiuni secundare poate duce totuşi la creaţiuni interesante. Acesta este cazul teatrului francez, în primul rând al teatrului lui Scribe, care cu mijloace mici realizează efecte mari şi care, lipsit de puterea de a adânci viaţa sufletească a personajelor, dă o atenţie deosebită intrigei. Piesele sale sunt totdeauna bine construite, dar ele sunt lipsite în general de caractere energice şi de farmecul limbii, aşadar de frumuseţe şi de poezie. „Situaţii pline de viaţă dramatică, o intrigă interesantă şi totdeauna bine condusă, sunt calităţi care ne fac a uita lipsa de adâncime şi de poezie. Piesele lui sunt gingaşe, fiecare scenă-i drămuită după efectele ce le va face, scrierile lui seamănă cu acele obiecte de lux al căror neîntrecut producător rămâne Parisul”. În anumite împrejurări, însă, Scribe izbuteşte să prezinte şi caractere omeneşti puternic reliefate. Aşa este cazul cu drama Moartea lui Petru cel Mare, în care firea ţarului, încărcată de contraste şi de probleme, se desfăşoară cu putere pe linia tragediei.

Oricât de variate ar apărea la prima vedere, toate scrierile dramatice se repartizează în două mari categorii: drama de caractere şi drama de intrigă, asupra cărora poetul insistă, ajungând la o caracterizare a lor în amănunt.

Dintre dramaturgii francezi, poetul apreciază în primul rând pe Molière, singurul demn să fie amintit alături de Shakespeare. În afară de acesta însă şi pentru un anumit aspect din opera sa dramatică este preţuit la un moment dat şi Victor Hugo. Dramaturgul adevărat îi pare a fi acela care, întrunind mărimea şi frumuseţea, curăţenia şi pietatea creştină, depăşeşte cercurile exclusiv ale unor clase sociale şi se ridică până la „abstracţiunea cea mare” a poporului.

„Pe popor, spune Eminescu, în luptele sale, în simţirea sa, pe popor în puterea sa demonică şi uriaşă, în înţelepciunea sa, în sufletul său cel profund ştie a-l pune pe scenă Victor Hugo şi numai el. Adorator al poporului şi al libertăţii, el le reflectă pe amândouă în contururi mari, gigantice, pe care adeseori puterile numai omeneşti ale unui actor nici că le poate urmări cu expresiunea. Pe acest bard al libertăţii îl recomandăm cu multă seriozitate junimii ce va vrea să se încerce în drame naţionale române".

Dacă poetul apreciază deopotrivă tragedia sau comedia ce dovedesc pătrundere a naturii, el repudiază însă dramele de bulevard, care exploatează, în general, o crimă monstruoasă şi ale căror personaje seamănă între ele ca articolele unei serii industriale.

Reţeta după care se alcătuieşte o astfel de operă este simplă: o ingenuă, un tată nobil, o mamă plină de iubire, un amant frumos, apoi un intrigant „cu pălăria mare şi cu ochii boldiţi", adaugi la aceştia un pahar cu apă în care torni sare, amesteci bine totul, „le dai cinci clocote ca să faci cinci acte şi în sfârşit te duci acasă, mulţumind Domnului că toate relele din lume sunt trecătoare. Două dame, un fante de cupă, doi rigi şi câteva articole din codul penal, formează tot calabalâcul intelectual al dramelor de senzaţie".

O consideraţie asemănătoare are poetul şi pentru romanele dramatizate. Natural, este vorba în primul rând de anumite romane, romanele lacrimogene, care dau naştere unor drame pline de sentiment. Un astfel de roman dramatizat este bunăoară Cerşitoreasa, în care toate personajele erau nobile şi în care se petreceau cu toate acestea lucruri îngrozitoare. „Această piesă curioasă", mărturiseşte el, „este un infern plin de îngeri şi de oameni de treabă". Răutatea şi perversitatea omenească sunt reprezentate numai prin nişte saltimbanci caraghioşi, deşi, după cum se ştie, ele nu s-au întrupat niciodată mai bine decât în personalităţile Cesarilor. „Caractere boite cu albeaţă morală, unse cu badanaua nobleţei de suflet" nu pot da naştere unei drame serioase, care să respecte datele naturii. Şi acelaşi lucru şi cu piesele care exploatau, în tragic sau în comic, deficienţe ale persoanei fizice omeneşti. Este un tragic ieftin sau un comic inferior acela ce izvorăşte din aducerea pe scenă a surzilor, a gângavilor sau a altor personaje afectate de scăderi asemănătoare. Motivarea trebuie să fie interioară, în lumea morală, nu să-şi caute resorturile în diformităţi fizice şi nici să nu presupună comoda intervenţie a providenţei. Sânt, cu toate acestea, două infirmităţi, care, prin liniştea ce o răspândesc, nu jignesc spiritul dramatic: orbia şi nebunia. Ele au inspirat opere celebre tragicilor antici şi, în timpurile moderne, lui Shakespeare.

„Orbia răspândeşte linişte fericită pe faţă, o expresie de tristă şi totuşi senină rezignaţiune, un orb are asemănare cu un dormind sau cu un sfânt. Nu numai atâta. Cine nu vede lumea dinafară trăieşte numai înlăuntrul sufletului său, de aceea aerul de înţelepciune al orbilor, de aceea şi cei vechi şi-l

închipuiau orb pe Homer, de aceea legenda spune că Ossian a fost orb. Dar pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniştit. Un orb agitat de spaimă sau de patimă este un spectacol penibil.

Tot astfel nebunia reflexivă şi numai această este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevăraţi înţelepţi. Cuprinşi de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxale adevăruri ve-cinice, dar aceste idei paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă cu un fel de agitaţie, nebunul le spune liniştit, ca un ce cu totul firesc.

Antiteza la cel dintâi este: seninul ochilor minţii şi întunericul ochilor trupului; antiteza la cel al doilea sunt maximele de înţelept în gură de nebun, dar aceste antiteze nu se luptă, ci se împreună în linişte, din care cauză aceste infirmităţi – singurele însă – nu jignesc simţul estetic. Un nebun sau un orb agitat sunt o privelişte urâtă însă, când actorul îl reprezintă cu toată cruditatea realităţii".

Am semnalat, în cursul expunerii mele, câteva dintre datele cele mai importante ce ne întâmpină în crezul literar al poetului. S-ar cuveni să aduc în discuţie şi alte probleme, în i primul rând pe cele referitoare la limbă în general, la limba poetică şi la limba artiştilor dramatici în special. Timpul mă obligă să trec peste toate acestea şi să caut să subliniez, în final, caracterele principale ale teoriei literare a poetului.

Eminescu este considerat, în general, ca un poet romantic. Şi pentru cine are în vedere în primul rând temele cultivate de dânsul, această caracterizare apare îndreptăţită. Asemenea romanticilor, el caută o evaziune din actualitate; asemenea lor, el se îndreaptă adeseori către lumea medievală; asemenea lor, el aduce adeseori sentimente de o amplitudine vastă şi o viziune spaţială ce sparge limitele. Dar în lumea aceasta poetul ordonează şi simetrizează materialul, precizează contururi şi construieşte armonic. S-a putut vorbi în legătură cu romanticii francezi despre clasicismul romanticilor, despre tehnica clasică a scriitorilor romantici. Acelaşi lucru se poate afirma cu toată îndreptăţirea şi despre poetul român, romantic prin vocaţiunea lui originară şi clasic prin formaţiunea spiritului.

În deplină concordanţă cu această trăsătură a artei sale apare concepţia poetului despre literatură. Dacă geniul este văzut că o noţiune complexă în care fuzionează trăsături clasice cu trăsături romantice, cele din urmă ajungând cu vremea preponderente, ideile sale literare subliniază în primul rând valori clasice: raţiune şi fantezie, armonie, cultul generalului şi al eternului omenesc, respectare a naturii, dar şi selectare a datelor naturale, toate acestea se întâlnesc în codul general al clasicismului.

Multe dintr-însele puteau fi desprinse în acelaşi timp din concepţia literară a lui Schopenhauer, el însuşi prevăzut cu puternice tentacule clasice. Nu voi insista asupra tuturor corespondenţelor: dar, spre a pune în lumină

strânsa legătură dintre poetul român şi filozoful german, voi aminti numai canonul că o operă dramatică nu trebuie să aducă mimai caractere nobile, ci că într-ânsa caracterele viciate trebuie să fie într-o covârşitoare preponderenţă. Şi motivarea, care, ca şi ideea, le este comună: aşa este realitatea şi opera de artă nu poate face abstracţie de realitate, de natură.

<NOTE>

1. Masive culegeri de documente privind familia Eminovicilor şi biografia poetului au dat Gh. Ungureanu (Eminescu în documente de familie, Bucureşti, 1977) şi Augustin Z. N. Pop (Contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu, Bucureşti, 1962; Noi contribuţii documentare la biografia lui Mihai Eminescu, Bucureşti, 1969).

2. Pentru această dată optează în ultima vreme, cu argumente serioase, şi I. D. Marin, Eminescu la Ipoteşti, Iaşi, 1979 („Eminesciana").

3. Imaginea de „om de acţiune" a căminarului Gheorghe Eminovici, amplu prezentată de G. Călinescu în Viaţa lui Mihai Eminescu. În excelenta Hyperion, I, Viaţa lui Eminescu, (Bucureşti, 1973), lucrare concepută, în mare măsură, în replică polemică la călinesciana biografie a lui Eminescu, George Munteanu propune o imagine a părinţilor poetului care contrazice ingenios tradiţia. În viziunea sa, Gheorghe Eminovici, „un extravagant Don Quijote în treburile practice", care sfârşeşte „ruinat de combinaţiile sale à la Dănilă Prepeleac", e departe de a fi un spirit pozitiv: „Adevărul e că epicul boiernaş de la Ipoteşti face dovada uneia dintre cele mai turmentate, mai fantaste, mai romantice naturi (...) Nu pe mama să o continuă poetul, în ceea ce are mai statornic şi mai înrădăcinat romantismul său, ci pe aparent necomplicatul căminar", „un impenitent căutător de absolut, ca mai toţi urmaşii săi", în schimb, împărtăşind „atitudinea contemplativă (...) mai generală în familia Iuraşcu", „Raluca Eminovici reprezintă factorul aşa-zicând «clasic», apolinic, ponderator", menţinându-şi şi în portrete „aerul abstras, distanţarea, care (...) reprezintă (...) o formă de contemplare etică a lumii" (Op. Cât., p. 24- 25).

4. Teodor V. Ştefanelli, Amintiri despre Eminescu, ediţie, prefaţă, bibliografie şi indice de Constantin Mohanu, Iaşi, 1983 („Eminesciana") reproduce ediţia princeps (Bucureşti, 1914).

5. Misterioasei iubite din Ipoteşti îi acordă o importanţă decisivă pentru destinul poetului G. Bogdan-Duică (Iubita din Ipoteşti, în „Buletinul Mihai Eminescu", 1930, nr. 3 şi 4) şi George Munteanu (Op. Cât., cap. Copilăria şi adolescenţa. Experienţele originare): „iubirea ipoteşteană dezboboci în sufletul adolescentului înclinarea (...) spre percepţia orfică a lumii (...). De aceea rămâne şi cea mai importantă experienţă originară eminesciană", „cea de a doua experienţă originară" fiind „moartea copilei din Ipoteşti" (Op. Cât., p. 32, 33). Numele fetei pare a fi fost nu cel sugerat de manuscrisele eminesciene pe

care le-a inspirat, adică nu Elena, ci Casandra; identificarea iubitei ipoteştene în Casandra Alupului o, întreprinde I. D. Marin, Op. Cât., p. 119 şi urm.

6. I. Grămadă, Societatea academică social-literară „România junǎ” din Viena (1871-1911), Arad, 1912.

7. I. Slavici, Amintiri, Eminescu-Creangă-Caragiale-Coşbuc-Maiores-cu, Bucureşti, 1924.

8. V. volumul de amintiri şi documente Eminescu şi Bucovina, Cernăuţi, 1943.

9. I. E. Torouţiu, Gh. Cardaş, Studii şi documente literare, l, Bucureşti, 1931.

10. I. Negruzzi, Amintiri din „Junimea”, Bucureşti, 1939, p. 256-257.

11. V. Augustin Z. N. Pop, Mărturii. Eminescu-Veronica Miele, Bucureşti, [1967]; Id., întregiri documentare la biografia lui Eminescu, Bucureşti, 1983.

12. Extrase din lucrările (ştiinţifice, filosofice, istorice etc.) consultate în perioada studiilor universitare (şi în perioadele următoare), desprinse din manuscrisele eminesciene, au fost publicate de Magdalena D. Vatamaniuc în M. Eminescu, Fragmentarium, Bucureşti, 1981 şi în volumul XIV de Opere (Traduceri filozofice, istorice şi ştiinţifice), ediţie critică întemeiată de Per-pessicius, Bucureşti, 1983 (aici, şi lucrările lui Fr. Bopp, Gramatică critică abreviată a limbii sanscrite şi Glosar comparativ al limbii sanscrite, despre care, Amita Bhose, Gramatica sanscrită mică a lui Fr. Bopp în traducerea lui Eminescu, în Caietele Mihai Eminescu, ed. de Marian Bucur, vol. IV, Bucureşti, 1977).

13. V. Mihai Eminescu, Scrieri pedagogice, ediţie critică de Mihai Bordeianu şi Petru Vladcovschi, cuvânt înainte de M. Bordeianu, Iaşi, 1977 („Eminesciana”).

14. Publicistica de la „Curierul de Iaşi” (împreună cu cea din „Albina”, „Familia”, „Federaţiunea” şi „Convorbiri literare), în M. Eminescu, Opere, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, vol. IX (Publicistică 1870-1877), Bucureşti, 1980.

15. Publicistica de la „Timpul” editată – parţial – în ediţia academică de Opere, vol. XI (1984), XII (1985) şi XIII (1985). Concepţia organicistă asupra statului şi, în genere, „filosofia practică”, amplu analizată de G. Căli-ncscu în Operă lui Mihai Eminescu. Publicistica a făcut obiectul unei lucrări conştiincioase a lui D. Vatamaniuc (Publicistica lui Eminescu, Iaşi, 1985, „Eminesciana”), a unei foarte bune cărţi a lui Al. Oprea (În căutarea lui Eminescu gazetarul, Bucureşti, 1983) şi a unui excelent capitol din lucrarea lui Ilie Bădescu, Sincronism european şi cultură critică românească, Bucureşti, 1984.

16. „Setea de absolut” sau tendinţa spre absolut a instinctului vital era, şi pentru D. Caracostea, axa personalităţii eminesciene. Sistematic contrazis de realitate, elanul spre absolut va converti absolutul afirmaţiei într-unul al

negaţiei, ceea ce va da ritmul vieţii de sentiment a lui Eminescu şi va explica, pentru Caracostea, „pesimismul” eminescian ca o reacţie la elanul afirmativ al începuturilor. Ipoteza lui Caracostea, trecută prin interpretarea lui D. Popovici, va deveni teza critică explicit formulată încă din titlul lucrării Kosei del Conte, Eminescu o dell' Assoluto, Modena, 1961.

17. În viziunea lui D. Caracostea, factorul cel mai activ în procesul de creaţie este trăirea, ceea ce face ca viaţa poetului să intereseze cercetătorul operei; dar „viaţa” nu e înţeleasă ca experienţă biografică accidentală şi anecdotică, ci că esenţă a personalităţii care tinde, prin calităţile sale înnăscute, spre un tip determinat de experienţă fundamentală, corespunzător „ritmului sentimental statornic al personalităţii”.

Acestui factor fundamental i se adaugă factori secundari: experienţa livrescă, experienţa socială şi concepţia despre lume a scriitorului (D. Caracostea, Creativitatea eminesciană, p. 42). Pornind de la cercetările profesorului său, D. Popovici se depărtează, totuşi, de acestea prin importanţa sporită pe care factorul intelectual – configuraţie şi educaţie – o primeşte în studiul personalităţii; de aici, completarea biografiei cu o substanţială biografie intelectuală.

Cea mai cuprinzătoare panoramare a orizonturilor culturale ale lui Eminescu, în G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, cap. Cultura. Eminescu în timp şi spaţiu.

18. După Bucovina în viaţa şi opera lui Mihai Eminescu (studiul citat de D, Popovici), Aurel Vasiliu a revenit asupra subiectului în articolele Mihai Eminescu şi biblioteca „gimnaziştilor” din Cernăuţi, în „Limbă şi literatură”, XIX, Bucureşti, 1968 şi Anii de formare ai lui M. Eminescu. Încercare de reconstituire a lecturilor, în „Limbă şi literatură”, XXIV, Bucureşti, 1970. De fapt însă, ambele articole din „Limbă şi literatură” nu fac decât să reia (cu abrevieri) informaţiile – incomplete – cuprinse în două capitole din studiul din 1943. În schimb, „Cunsemnăciunariul avutului bibliotecii” e reprodus, tot de Aurel Vasiliu, în Elevul Mihai Eminescu în lumea cărţilor, în Caietele Mihai Eminescu, vol. IV, 1977.

19. Traducerea lucrării lui Rötscher e publicată în Opere, vol. XIV, Importanţa acestei lucrări în formarea lui Eminescu se cere subliniată, pentru că Arta reprezentării dramatice e o lucrare impregnată de estetică hegeliană, pe care o face astfel de timpuriu cunoscută poetului român. Negată de Călinescu, neglijată sau infirmată de majoritatea cercetătorilor, prezenţa unor elemente hegeliene în operă eminesciană e cercetată de I. Lupaş (Influenţa lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu şi M. Eminescu, în „Universul”, 3 febr. 1932), Tudor Vianu (Influenţa lui Hegel în cultura română, 1933, p. 40-49), Al. Dima (Motive hegeliene în scrisul eminescian, în Conceptul de literatură universală şi comparată, 1967, p. 138-152) şi Eugen Todoran (Eminescu, Bucureşti, 1972,

passim), în ciuda antihegelianismului manifestat, cu violenţă chiar, într-o serie de texte eminesciene, hegelianismul implicit e o componentă extrem de importantă a unei opere care va realiza o sinteză Hegel- Schopenhauer, paralelă celei realizate, în filosofie, de Nietzsche, întemeind pe această sinteză viziunea tragică la care Eminescu ajunge în ultima sa etapă de creaţie. (Am urmărit această problemă în Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică, Bucureşti, 1978 şi în studiul Eminescu şi Hegel, din volumul coordonat de A. Marga şi V. Muscă, Teme hegeliene, Cluj-Napoca, 1982). Componenta hegeliană a gândirii eminesciene, care începe în ultima vreme să fie „descoperită" şi acceptată de conştiinţa critică românească, (dovadă Caietele Mihai Eminescu, vol. VI, Bucureşti, 1985), e însă iniţial „inoculată" prin intermediul lucrării lui Rötscher.

20. Ipoteza cunoaşterii timpurii a operei lui Schopenhauer – prin intermediul articolului lui Scherzel – merită reţinută. Ea e însă semnificativă şi pentru tendinţa lui D. Popovici de a preferenţia explicaţia istorică în raport cu cea psihologică.

Autorul subliniase importanţa componentei înnăscute (a predispoziţiilor) în studiul biografiei intelectuale, care nu e preocupat doar de „urmărirea unui proces de întemeiere, ci de sublinierea anumitor predispoziţii, care se conjugă cu trăsăturile proprii ale vieţii sale afective" Predispoziţiile sentimentale şi intelectuale eminesciene, manifestate în începuturile sale poetice, ar vădi un teren prielnic acceptării filosofiei lui Schopenhauer, adică un fel de schopenhauerianism structural. Dar, după această afirmaţie menită să pună în valoare importanţa studiului personalităţii în raport cu studiul influenţelor, D. Popovici emite ipoteza contactului timpuriii cu filosofia schopenhauerianã, ceea ce duce la repunerea în drepturi a explicaţiilor de ordin istoric.

21. Al. Elian, ; Eminescu şi vechiul scris românesc, în „Studii şi cercetări de bibliologie", I (1955), p. 129-160; Paul Cernovodeanu, Eminescu şi cronografele româneşti, în Caietele Mihai Eminescu, vol. II, 1974, p. 55-74.

22. V., în această privinţă, lucrarea, deja citată, a lui Ilie Bădescu, Sincronism european şi cultură critică românească.

23. V. ampla secţiune Filosoâia teoretică, în G. Călinescu, Opera... Aici, o expunere a sistemelor filosofice cu care Eminescu a intrat – sau ar fi putut intra – în contact, cu preferenţierea sistemului schopenhauerian, a cărui orientare susţine interpretarea călinesciană a operei eminesciene (dominanta instinctuală, ostilitatea faţă de gândirea considerată un „epifenomen" etc.)- Foarte util prin informaţia filosofică generală, capitolul din lucrarea lui Călinescu rămâne contardictoriu şi adesea inconsecvent în încercarea de a fixö gândirea filosofică eminesciană în raport cu aceste repere.

Date utile oferă studiul lui M. Ciurdariu, Eminescu şi gândirea filosofică, în Studii eminesciene. 75 de ani de la moartea poetului, Bucureşti, 1965.

Cea mai bună interpretare a relaţiei Eminescu-Schopenhauer şi a elementelor schopenhaueriene din opera lui Eminescu, în T. Vianu, Poezia lu-i Eminescu, capitolul Eminescu şi etica lui Schopenhauer. Liviu Rusu dedică aceluiaşi subiect o întreagă lucrare (Eminescu şi Schopenhauer, Bucureşti, 1966, reluată, cu unele îmbunătăţiri, în De la Eminescu la Lucian Blaga, Bucureşti, 1981); lucrarea rămâne deficitară însă aut sub raportul comentării ideilor filosofice, cât şi sub acela, metodologic, al abordării relaţiei poezie-filozofie, cu stângăcii care îl amintesc pe alocuri pe Gherea.

24. M. Eminescu, Lecturi kantiene, Traduceri din Critica raţiunii pure editate de C. Noica şi Al. Surdu; Id., Opere, vol. XIV, p. 367-441.

25. Dintre lucrările consultate de D. Popovici cu privire la filosofia şi estetică schopenhauerianã, lucrări păstrate în biblioteca criticului, amintina A. Foucher de Careil, Hegel et Schopenhauer. Etudes sur la philosophie allemande moderne depuis Kant jusqu'à nos jours, Paris, 1862; A. Fauconnet, L'Esthétique de Schopenhauer, Paris, 1913.

26. V. antologia M. Eminescu, Despre cultură şi artă, ediţie D. Irimia, Iaşi, 1970. Id., Articole şi traduceri, ediţie critică Aurelia Rusu, Introducere de Aurel Martin, Bucureşti, 1974; Id., Opere, vol. XIV.

<Titlu> MOMENTUL LITERAR

Spre a fixa locul pe care poetul Eminescu îl ocupă în evoluţia generală a poeziei este necesar să fie semnalate fugar trăsăturile caracteristice ale literaturii europene contemporane lui. Ne găsim în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în epoca în care puterea militară a Prusiei se afirmă tot mai mult, mai întâi prin înfrângerea şi reducerea importanţei politice a Austriei, prin înfrângerea Franţei şi constituirea imperiului german, în rândul al doilea. În estul şi sud-estul Europei, unele state care se bucurau de o independenţă relativă ajung în vremea aceasta la deplina lor libertate, iar în sud se realizează unitatea politică a Italiei. Harta politică a Europei este, aşadar, total diferită faţă de ceea ce era în prima jumătate a secolului.

Literatura avea să descrie ea însăşi un circuit asemănător. Securitatea burgheză a imperiului francez dusese la arta calificată drept decadentă a unui Baudelaire; securităţii burgheze a lumii germane de după 1870 avea să-i corespundă o artă până la un punct asemănătoare celei franceze dinainte de această dată, pentru că literatura germană a timpului nu este la înălţimea puterii militare şi politice a statului german.

În domeniul gândirii filozofice, epoca este adânc frământată. Schopenhauer îşi exercită influenţa şi direct şi prin discipolul său Hartmann, care în 1867 îşi publica lucrarea sa de căpetenie Philosophie des Unbewussten. Gândirea germană suferă însă şi influenţa pozitivismului francez. Sub această înrâurire ia naştere şi pozitivismul lui E. Duhring, ale cărui cursuri universitare

le audia şi Eminescu, Lucrarea capitală a profesorului german, Der Wert des Lebens, apare la 1865. El este autoritatea împotriva căreia se ridică Fr. Engels în cunoscută lui operă Anti-Dühring. Acum îşi tace loc în cultura şi gândirea germană materialismul lui Karl Marx, a cărui operă, Das Kapital, apare între 1865-1872. La aceeaşi dată se exercită o puternică influenţă a ştiinţelor naturii asupra literaturii. Darwinismul, prin fondatorul lui şi prin Haeckel, devenise un curent de circulaţie mondială. Literatura ştiinţifică suferă influenţa Angliei şi în alte sectoare. Bunăoară, John Stuart Mill este prezent în câmpul filozofiei nu numai prin tratatul său de logică (prin care va influenţa la noi pe Titu Maiorescu), ci şi prin utilitarismul şi intelectualismul lui.

În cuprinsul acestor date generale, literatura germană se desfăşoară ea însăşi lipsită de o busolă sigură. După încheierea activităţii lui Ed. Mörike şi după moartea lui Hebbel (1863), se pluteşte într-o dezorientare din care nu-şi va reveni decât târziu. Găsim totuşi şi unele preocupări precise. Realismul anterior se prelungeşte în epocă în operă unui Gottfried Keller, a unui Wilhelm Raabe sau a unui Fritz Reuter, în literatură se exercită însă şi influenţa lui Schopenhauer asupra lui Richard Wagner şi, prin el, asupra unei părţi din literatură germană. Muzicant şi literat, el se resimte în structura sa artistică şi intelectuală de influenţa concepţiei schopen-haueriene. Faptul are o importanţă covârşitoare pentru toată literatură europeană, pentru că prin Wagner simbolismul francez ajunge să se hrănească din filozofia schopenhauerianã. Pesimismul german în literatură nu are însă toate rădăcinile sale în filozoful amintit, ci şi în viaţa socială a celei de a două părţi a secolului al XIX-lea. În strânsă dependenţă de el ia naştere în literatura germană un curent care a fost numit decadent. Aşa sunt bunăoară romanele lui Spielhagen, despre care va vorbi şi Eminescu. Una dintre scrierile lui, Problematischen Naturen, se credea că ar sta la baza Naturilor catilinare (Geniu pustiu) a poetului român. Presupunerea s-a dovedit a fi neântemeiată. Note decadente mai accentuate aduce literatura din Austria. Ca şef al mişcării decadente, aflăm aici pe Ham-merling, care la 1866 publica Ahasvérus în Rom şi, între altele, drama Danton şi Robespierre. Discipolii săi sunt numeroşi. Hierony-mus Lorm – din care va traduce şi Eminescu – se caracterizează printr-un pesimism foarte accentuat. Amintim de asemenea pe Heinrich Leuthold, poet influenţat de parnasienii francezi şi reprezentativ, astfel, pentru raporturile intelectuale franco-germane. Decadenţa artei şi a literaturii nu este un fenomen de origine germană. În Anglia îl aflăm în scrierile lui Swinburne, în Franţa, în operă lui Baudelaire. O privire generală a curentului ne-o dă istoricul literar german Bartels, care vede originile mişcării germane decadente în ceea ce el numeşte „die französische Kokotenliteratur” 1. Un al doilea curent care străbate literatura germană este cel eclectic, cunoscut şi sub numele de şcoala de la München. Reprezentanţii cei mai de seamă ai acestei orientări literare sunt

Geibel, Paul Heyse şi Scheffel. Şcoala eclectică germană este pe de o parte opusă mişcării „tânăra Germanie” (das junge Deutschland), o mişcare cu preocupări romantice şi socialiste în acelaşi timp, iar, pe de altă parte, se ridică împotriva realismului. Subliniind principiul artă pentru artă, şcoala de la München se leagă de mişcarea similară care luase naştere în Franţa şi se realizase în jurul grupării parnasiene. Şcoala eclectică germană însemnează o tendinţă de reînviere a clasicismului, este deci o şcoală neoclasică.

Divergente sunt de asemenea directivele pe care le urmează literatura engleză a timpului. Este epoca imediat următoare romantismului, epoca de calm a reginei Victoria, în care diferite curente se întrepătrund. Romantismul însemnase pentru literatura engleză punerea în mişcare a forţelor celor mai mari pe care le avea Anglia. Deşi este consider at stins la 1830, romantismul se prelungeşte însă, în forme din ce în ce mai slabe, de-a lungul întregului secol. Darwin şi Stuart Mill sunt marile spirite ştiinţifice şi filozofice pe care le da Anglia în epoca ce ne preocupă. Cu John Stuart Mill filozofia engleză cunoaşte o directivă intelectualistă utilitaristă, deşi filozoful nu ignorează nici funcţiunea afectelor. Între operele sale amintim în ordinea aceasta Utilitarianism (1863) şi studiul închinat lui Auguste Comte, Auguste Comte and Positivism (1865). Arta însăşi se resimte de această îndrumare a spiritelor către cercetarea ştiinţifică. Necesitatea documentării este prezentă în câmpul poeziei, unde Robert Browning dă o coloratură scientistă operei sale. Peisajul literar este însă foarte divers. Alături de poezia cu preocupări ştiinţifice, asistăm la o adevărată prelungire a romantismului şi opera lui Tennyson, se poate aminti pe bună dreptate în această ordine. Ne îndrumăm astfel spre o poezie a idealului, a emoţiei, a visului, dar şi spre o artă clasică semnalată prin cultul formelor. După 1860 apare în cuprinsul literaturii engleze o formă nouă de romantism, reprezentată de Swinburne. Acesta publică în 1866, anul în care Eminescu dă la lumină prima sa poezie, colecţia sa de Poems and Ballads, iar în 1867 volumul A Song of Italy. Colecţia de Poems and Ballads aducea o notă de senzualitate crudă, din care pricină a fost primită cu oarecare rezerve. Ea este considerată drept punctul de plecare al literaturii decadente engleze. Tot lui Swinburne i se datoreşte introducerea în literatura ţării sale, alături de alţii, a principiului „artă pentru artă”. În afară de aceste aspecte ale literaturii engleze este de semnalat şi realismul, caracteristic în special romanului. Romanul este, el însuşi, o prelungire a spiritului ştiinţific în literatură. Genul este reprezentat mai cu seamă de Thackeray. Vom semnala în cele din urmă rezistenţa îndelungată faţă de mişcarea naturalistă, care brusca exigenţele morale şi burgheze ale societăţii engleze, în cuprinsul aceleiaşi literaturi se subliniază şi estetismul, care nu priveşte numai mişcarea ideilor, ci şi cea literară. El se caracterizează prin preocupări morale şi sociale sănătoase, în operă lui John Ruskin, pentru că prin scrierile posteriorilor – Walter Pater mai cu seamă – să

decadă, devenind un larg câmp al voluptăţilor, între care un loc eminent îl ocupă voluptatea intelectuală şi cea a ascetismului. Net decadent este Oscar Wilde, care marchează punctul de sosire al estetismului englez; cu autorul Poemelor în proză trecem însă într-o epocă nouă, care nu ne mai interesează.

Dar împotriva acestei poziţii a perfecţiunii tehnice şi a voluptăţilor se ridică un alt curent artistic, cu preocupări variate: el vizează într-adevăr şi artele plastice şi literatură. Acesta este „prerafaelismul", ai cărui reprezentanţi de căpetenie sunt Dante Gabriel Rossetti şi Morris. Prerafaeliţii cer întoarcerea la formele primitive ale artei, cer mai cu seamă că artă să nu fie rezultatul unei perfecţiuni tehnice, ci ea să ia naştere dintr-o credinţă adâncă, aşa cum se petrecuse cazul cu arta italiană din epocă anterioară lui Rafael. Prerafaeliţii manifestă în acelaşi timp şi unele preocupări educative, ei năzuiesc să realizeze între altele şi educaţia artistică a poporului şi prin aceasta se apropie de anumite aspecte din concepţia estetică socială a lui Ruskin.

În Italia, literatura epocii se caracterizează prin luptă contra romanticilor. Giosuè Carducci şi Giovanni Verga sunt cele două autorităţi care reprezintă puternica reacţiune antiromantică. În prima sa scriere, Di alcune condizioni della nostra letteratura (1867), şi în scrierea următoare, Levia Gravia (1868), Carducci, care este un îndrăgostit al formei, se ridică împotriva romantismului, aducând osanale clasicilor, preamărind realismul anticilor, dar neadmiţând ultimele derivaţii moderne ale acestui curent. Poetul italian nu admite nici verismul – el însuşi o mişcare de reacţiune contra romantismului. Verismul căuta că artă să reprezinte într-adevăr realitatea. Curentul se leagă de naturalismul lui Zola şi este una dintre formele pe care le îmbracă reacţiunea antiidealistă italiană. El descinde nu numai din scriitorul francez amintit, ci şi din antropologi ca Lombroso, a cărui operă, Genio e follia, apărea la 1864, şi din pozitivişti ca Ardigo, un reflex italian, dar cu mari merite în ştiinţă, al lui Auguste Comte. Verismul înfăţişează faptul brut şi manifestă preferinţă faţă de formele anormale ale vieţii, dovedind simpatie faţă de clasele mizere ale societăţii. Reprezentant de seamă al mişcării este Giovanni Verga, care publică în 1861 Carbonari della montagna. Activitatea lui se poate diviza în mai multe epoci; în începuturi pendulează între diferite curente pentru ca, după 1870, să ancoreze în cel mai pur verism. Alături de el întâlnim pe nuvelistul şi romancierul realist-naturalist care este Oriani şi pe scriitorul, la fel de verist, Capuana.

Franţa celei de a două jumătăţi a secolului al XIX-lea cunoaşte în literatură influenţa pozitivismului lui Auguste Comte şi a eclectismului reprezentat prin Victor Cousin. Noua orientare se traduce în literatură printr-o reacţiune antiromantică, pe care o întâlnim şi în aspectul ştiinţific al criticii lui Taine. În proză, realismul se prelungeşte până în epoca poetului român, în vremea aceasta Flaubert îşi publică cele mai de seamă opere ale sale (Madame

Bovary, 1856; Salammbô, 1862). De timpuriu şi strâns legată de realism apare mişcarea naturalistă cu Zola, care, în 1866, publică La confession d'une morte, iar la 1867, celebra Thérèse Raquin.

Reacţiunea antiromantică se semnalează şi în poezie, prin parnasieni. Mişcarea există mai de mult, dar ea se defineşte mai precis prin gruparea din jurul publicaţiei Le Parnasse contemporain (1866) a lui Leconte de Lisle. Cu toate acestea, în unele teme ale sale, în special în cele exotice, mişcarea parnasiană însemnează o prelungire a romantismului. Prin cultul antichităţii, al formei desăvârşite, prin poezia sa obiectivă şi sesizarea generalului uman, noul curent aduce o nouă formă a clasicismului. În cadrul noii mişcări se practică principiul „artă pentru artă", care avea să dea o directivă nouă gândirii estetice europene în secolul trecut, opunând-o cu vigoare esteticii socialiste a aceleiaşi epoci. Poeţi de seamă, ca Leconte de Lisle (Poèmes anûques, 1852), Th. Gautier, J. M. Heredia s.a. vor fi promotorii noilor precepte. Anii contemporani lui Eminescu aduc şi în Franţa începutul unei poezii morbide. Prin volumul său de versuri, Les Fleurs du mal, Charles Baudelaire este punctul de plecare pentru o serie întreagă de poeţi care vor cultiva temele decadente. Unii simbolişti au avut, şi ei, o epocă parnasiană. P. Verlaine, în Poèmes saturniens, aparţine curentului iniţiat de Leconte de Lisle, dar în scrierile lui ulterioare devine simbolist. Prin cultul formei, Mallarmé aparţine parnasienilor, dar prin jocul sugestiei se încadrează între simbolişti. Poezia se epurează treptat de tema înţeleasă oratoric şi ajunge, tot mai mult, muzică şi sugestie.

În liniile ei mari, literatură europeană a timpului se caracterizează prin încrucişare a realismului cu naturalismul sau cu verismul; epoca este străbătută însă şi de uşoare filoane romantice, ale căror prelungiri se semnalează mai ales în Anglia prin Tennyson şi Swinburne, ultimul însemnând în acelaşi timp şi punctul de plecare al decadentismului englez; trăsături clasice întâlnim la parnasieni şi la eclecticii germani. Net clasicizant este însă numai Car-ducci; pe continent îşi face apariţia principiul „artă pentru artă". În faza lui finală, estetismul englez se leagă strâns de acesta, pentru ca în cele din urmă să degenereze în decadentism. Sub decadentism s-au înţeles lucruri variate. Pentru Bartels noţiunea de decadenţă însemnează pe de o parte voluptate împreună cu un cult excesiv al formei, iar pe de altă parte un pronunţat pesimism, caracteristice care derivă toate din lipsă de încredere în marile destine ale umanităţii. Epoca este lipsită de armonia clasică şi de marile avânturi romantice. Decadentismul şi-a întins reţelele sale în toată literatură europeană a timpului. În Franţa îl aflăm în operele lui Baudelaire, în Austria în scrierile lui Hammerling, în Anglia în poeziile lui Swinburne ca şi în cărţile lui Pater şi Wilde, în literatura germană a timpului nu găsim nici o mare personalitate poetică. În celelalte literaturi europene, marile personalităţi se află în câmpul opus, al realismului şi naturalismului.

Aşa sunt bunăoară Haubert, Zola, Thackeray. O singură excepţie se impune: Carducci. Având în vedere toate acestea, înţelegem pentru ce Eminescu nu se *1 încadrează perfect în epoca sa. Prin cultul formei şi al antichităţii el aparţine neoclasicismului european; prin pesimism şi voluptatea erotică şi intelectuală se apropie de literatură decadentă a Europei („Braţ molatic ca gândirea unui împărat poet” – spune el în Vénère şi Madona) şi se aşează astfel la antipodul realismului şi naturalismului contemporan lui; iar prin unele motive de inspiraţie, prin amploarea sentimentelor şi viziunilor sale, se leagă de epocă anterioară a romantismului.

Eminescu aparţine, aşadar, într-o măsură mai mică actualităţii, prin poezia sa legându-se într-o măsură mai mare de romantism şi clasicism *2.

În ţările române, literatura care precede pe Eminescu se resimte încă puternic de adânca frământare a anului 1848. Revoluţia prinsese în valurile sale pe cei mai de seamă scriitori ai timpului, le îndrumase aspiraţiile şi le hotărâse destinul literar imediat. Vasile Alecsandri, Minau Kogălniceanu, C. Negri, Alecu Russo, în Moldova; N. Bălcescu, C. Boliac, D. Bolintineanu, I. Cătina, I. Ghica, Heliade Rădulescu, Costache Rosetti, în Muntenia; G. Bariţ, S. Bărnuţ, A. Mureşanu, în Transilvania, sunt printre numele cele mai de seamă ale revoluţionarilor români. Alături de aceştia trebuiesc amintiţi scriitorii – profesori ai Ardealului care, trecuţi peste Carpaţi, lucrau acolo sau se întorceau în provincia de naştere, stabilind, peste divergenţa obiectivelor imediate, un ideal comun revoluţiilor româneşti: un Ion Maiorescu, un Florian Aairon. Revoluţia concentra activitatea unor spirite orientate spre idealuri politice cu totul opuse: o minte clarvăzătoare, dar un spirit conservator consecvent cum este Ion Ghica se află alături de Ion Cătina, cântăreţul socialist al mişcării – este drept, un socialist de atitudine suspectă, pe care regimul postrevoluţionar găseşte de cuviinţă nu să-l exileze, ci să-l răsplătească, încărcându-l de demnităţi.

Dacă participarea scriitorilor la mişcarea revoluţionară este revelatorie, semnificative sunt absenţele. Mai puţin aceea a lui Gr. Alexandrescu, care rămâne legat strâns de revoluţionari; într-o măsură mai mare aceea a lui Costache Negruzzi şi Gheorghe Asachi. Oricât s-ar fi simţit, ca scriitor, om al timpului său, Negruzzi rămâne în ordine socială şi politică un om al timpului vechi, legat de tradiţie. Mai apropiat sufleteşte de idealurile revoluţiei se arată Asachi, a cărui operă exprimă discret nădejdea într-o schimbare în bine a lumii; răspunderile oficiale ce apăsau asupra sa îl împiedică însă de a participa direct la mişcare.

Bilanţul poetic al revoluţiei nu este strălucit. L-am întreprins în parte mai de mult. Este o poezie abundentă, de intenţii exhortative, dar numai cu rare momente de avânt revoluţionar puternic. Revoluţia interesează însă într-o

măsură foarte mare prin directiva pe care o imprimă literaturii, care devine pe o rază întinsă o literatură combatantă, cu o accentuată notă jurnalistică. Faptul se observă atât în proză cât şi în versuri. Şi, ceea ce trebuie notat, el desfigurează mai puţin proza decât versurile, într-adevăr, epoca se remarcă prin câţiva prozatori de seamă; ei nu se cheamă însă nici Boierescu, nici Urechiă, nici chiar Bolintineanu, ale căror române nu depăşesc interesul bibliografic uscat. Acum apare însă romanul realist al lui Filimon, Ciocoii vechi şi noi, şi tot acum, cu Odobescu, asistăm la iniţierea unui estetism clasicizant.

După înăbuşirea mişcării, capii ei au fost în parte închişi, iar în parte siliţi să ia drumul exilului. Un mare număr dintr-înşii se adună la Paris, unde întreprind o activă propagandă spre a face cunoscute rosturile mişcărilor româneşti. Dar şi centre din sud-estul Europei găzduiesc asemenea exilaţi, care se bucurau de toate atenţiile administraţiei turceşti şi de substanţiale pensiuni acordate de Sultan, în insule, la Constantinopol şi mai cu seamă la Brusă, ei se bucură de un regim pe care puţini revoluţionari l-au crezut posibil şi puţini l-au gustat. Sânt în legătură permanentă între dânşii, acţiunile se hotărăsc până la un punct cu încunoştinţarea tuturor, manifestele circulă de la un centru de exilaţi la altul şi mai ales, lucru care interesează în mod deosebit, circulă cărţile, graţie cărora se ajunge la stabilirea unor vederi comune. De faptul acesta avea să se resimtă în primul rând literatură. Revoluţia franceză din 1848 avusese, după cum se ştie, puternice preocupări socialiste şi scrierile socialiste abundau. Este drept, ideile socialiste îşi făcuseră apariţia în cultura română cu mult timp înainte de data aceasta; dar ceea ce atunci era un fapt izolat, devine după revoluţie o preocupare serioasă a celor mai numeroşi exilaţi români. Charles Fourier – o veche cunoştinţă a românilor de altfel – Louis Blanc şi Proudhon sunt citiţi cu pasiune. Şi continuau să fie cultivaţi vechii zei ai generaţiei, un Lamartine, un Hugo, un Béranger, alături de care apar, tot mai des amintiţi, un Lamennais şi un Michelet.

O mare parte dintre revoluţionari au şi libertatea şi mijloacele-necesare ca să călătorească. De altfel, călătoriile devin o slăbiciune-a întregii generaţii, dar ele ispitesc îndeosebi pe aceia pe care exilul îi pusese pe linia aceasta. Este epoca la care Vasile Alecsandri întreprinde îndelungata lui călătorie în Europa meridională şi în Africa de Nord, când Bolintineanu străbate o mare parte din Peninsula Balcanică, din Asia Mică şi Africa de Nord. Rezultatele, consemnate-şi de unul şi de altul în jurnalele de călătorie, dau o oglindă fidelă a două personalităţi cu totul deosebite.

Îndrăgostit de lumină, de viaţă, Alecsandri ne dă o operă încărcată de pitoresc: solicitat de erudiţie, ispitit de meditaţia în legătură cu legile ce conduc societatea omenească, Bolintineanu vede sub peisajul actual istoria cu aerul ei grav şi fatal.

Volumele sale de Călătorii delinează în literatura română figura

călătorului romantic, a cărui genealogie trebuie urmărită în literatura occidentală, în primul rând în operă lui Chateaubriand. Un călător romantic este de asemenea Ghilde Harold, eroul cântat de Byron în operă cu acelaşi nume, care exercită o puternică influenţă asupra uneia dintre cele mai caracteristice scrieri ale lui Bolintineanu, Conrad (1867). Prin anumite aspecte ale sale, Conrad se leagă şi de opera poetului polonez Mickiewicz – el însuşi ispitit de figura călătorului romantic – precum şi de vechea literatură a clasicismului elin. Mai presus de orice însă, Conrad este imaginea byronizată a lui Bolintineanu însuşi.

Epoca are o admiraţie nelimitată faţă de marele poet englez3, în care scriitorii români nu văd numai pe artist, ci şi pe luptătorul pentru libertate, pe eroul căzut la Missolonghi. Moartea lui pe pământul sfânt al Greciei făcea dintr-însul un fel de zeu tutelar al literaturilor din ţinuturile sud-estice ale Europei. Ataşare de opera lui simţ chiar vertebratele inferioare ale literaturii române, un George Parisien bunăoară, iar un poet ca Haralambie Grandea, căruia îi datorăm şi câteva poezii superioare, merge atât de departe cu admiraţia faţă de Byron, încât nu se sfieşte să presupună unele infidelităţi conjugale bunicei sale, graţie cărora el, poetul, ar fi fost nepotul marelui romantic englez. Grandea este unul dintre scriitorii care intră în sfera interesului lui Eminescu. Asemenea lui este Baronzi; el se simte în aceeaşi măsură atras de Byron, de a cărui influenţă se resimte şi din a cărui operă face unele traduceri. Şi nu numai ei: epoca îl vede însufleţit de avânturi titaniene, asemenea anticului Prometeu şi concurând cu măreţia culturilor sale măreţia faptelor de arme ale lui Napoleon:

Iar lumea te acuză, căci cânturile tale
Esprimă desperarea şi patimile vii,
Că nu suspin ca râul ce curge lin în vale,
Ci muge că torentul împins de vijălii.

Căci geniu-ţi, ca vultur ce-n spaţiu se repede
Dorind ca să cunoască ce e mai sus de nori,
Voi să-nfrunte cerul; iar nu voi a crede
În lucruri ne-nţelese cum fac alţi muritori.

Dar, dacă scepticismul inspiră a ta muză,
Precum odinioară pe îngerul căzut,
Şi dac-un râs sardonic se vede pe-a ta buză,
Byron! În libertate ş-amor tu ai crezut...
(G. Cretzeanu, La Byron, în Patrie şi libertate, p. 111-116.)

Evident, Byron nu aşteptase evenimentele anului 1848 spre a se face

cunoscut poporului român; dar numai acum, când unii revoluţionari ajung să descopere o oarecare asemănare între destinul lor şi destinul lui, influenţa poetului englez se manifestă cu toată puterea.

El nu era de altfel singura valoare poetică la care se închină poezia română a timpului. Influenţa lui se conjugă cu influenţa lui Victor Hugo şi cu aceea a lui Lamartine şi mai cu seamă, fapt care se impune să fie semnalat în mod special, cu influenţa unora dintre preromantici, într-adevăr, exilul şi călătoriile provoacă o adevărată resurecţie a temelor preromantice în literatura română. Young devine din nou actual; într-o măsură mai mică, Ossian este de asemenea prezent în spiritul generaţiei. Dar marea atracţie rămâne Volney. Regizarea istoriei universale, temă poetică hugoliană, capătă în poezia română a epocii o coloratură sceptică şi fatalistă, aşa cum se desprindea din meditaţiile închinate ruinelor Palmirei de preromanticul francez. Scriitorii români ai timpului nu sunt atraşi de istoria modernă; ei sunt prea puţin solicitaţi de actualitatea istorică, dacă aceasta depăşea politicul; şi sunt aproape cu totul lipsiţi de înţelegere pentru evul mediu. Ceea ce îi ispiteşte este antichitatea. Unii dintre ei cutreieră regiunile în care înfloriseră vechile civilizaţii şi se entuziasmează de cultura elină, romană sau egipteană. Poezia devine astfel un mijloc de exprimare a puternicelor impresii pe care rămăşiţele antichităţii le trezeau în sânul lor. Pentru Bolintineanu care vizitase Egiptul, piramidele şi băile Cleopatrei ajung teme poetice. Bolintineanu deschidea în felul acesta calea pe care, puţin mai târziu, avea să se îndrumeze Eminescu în vasta lui poemă închinată evoluţiei omenirii, Memento mori. Este cunoscută temă poetică a ruinelor, a caducităţii năzuinţelor omeneşti. Nu este cântat numai Egiptul; sub influenţa directă a lui Volney, nenumărate versuri sunt închinate Palmirei. Roma îşi are de asemenea cântăreţii săi, şi tot aşa Grecia şi Ierusalimul, Tirul şi Sidonul. Mai mult decât acestea însă, sunt cântate cetăţile în care se ţesuse pe vremuri istoria românilor: Suceava, Cetatea-Neamţului, Târgovişte, Turnu-Severin, Râmnicu-Vâlcea etc.

Ca un motiv aparte se constituia în literatura română poezia Veneţiei. Oraşul lagunelor ispitise însă de mai înainte pe poeţii români.

Asemenea lui Alfred de Musset, Vasile Alecsandri îşi trăise aţei o parte din romanul său de dragoste; asemenea poetului francez, şi în accente care amintesc până la un punct poeziile aceluia, el este un cântăreţ al Veneţiei. Romanticii francezi se întâlnesc însă, în cultul închinat cetăţii dogilor, cu Byron, care-i închinase câteva versuri de mare răsunet în operă sa. Prin felul cum este înfăţişată de poeţii români ai timpului, ea constituie un medalion aparte al aceleiaşi teme generale a ruinelor. Sub acest aspect ne apare bunăoară în dezvoltata poezie a lui Cretzeanu, Triumful morţii sau o noapte la Veneţia, în care influenţa lui Byron se poate urmări foarte strâns în anumite pasaje.

În Venice Tasso's echoes ore no more,
And silent rows the songless gondolier...
...
And annual marriage no more renew'd
The Bucentaur lies rotting unrestored,
Neglected garment of her widowhood!
(Childe Harold, Canto IV)

Nu mai cântă barcarolul A lui Tasso armonii; Nu mai vede Bucentaurul Ale mării cununii
(Cretzeanu, Patrie şi libertate, 337)

Cretzeanu este, după cum se ştie, unul dintre poeţii care au preocupat de aproape pe Eminescu. Dar în poezia închinată Veneţiei, marele liric nu urmează pe autorul Triumfului morţii şi nici modelele franceze sau engleze ale acestuia. Sonetul său Veneţia, al cărui izvor a fost identificat într-o poezie a unui minuscul poet german de origine italiană, Gaetano Cerri, este în acelaşi timp o poezie a ruinelor şi a singurătăţii şi prin această trăsătură a să se găseşte la intersecţia formei franco-engleze a motivului cu forma wagneriană sau neitzscheeană a ei. Cetatea Adriaticei ajungea, dintr-un simbol al zădărniciei străduinţelor omeneşti, o cetate metafizică, a cărei vrajă izvora, pentru Nietzsche, din cele o sută de singurătăţi adânci ale ei: „Hundert tiefe Einsamkeiten".

În strânsă legătură cu poezia ruinelor, apare în literatura română a epocii poezia nopţii, meditaţia nocturnă, ea însăşi de esenţă preromantică. Se impune de altfel să se semnaleze greutatea disocierii temelor, în această zonă preromantică a poeziei române. Meditaţia nocturnă este în mod obişnuit o meditaţie în legătură cu soarta omului, cu viaţa şi cu moartea, cu cimitirul şi cu ruinele. Sânt astfel ridicate la lumină diverse aspecte ale marei teme literare forturia labilis.

Poezia aceasta pătrunsese încă de mai înainte în literatura română şi ea se datoreşte în primul rând celebrelor Cugetări nocturne ale poetului englez Young. Operă a cunoscut o mare popularitate nu numai în literatura română, care se îndrumează către ea din primii ani ai secolului trecut. Ea a fost cunoscută scriitorilor români îndeosebi prin traduceri – traduceri germane şi, mai cu seamă, prin traducerea franceză a lui Letourneur. Atmosfera ce se desprinde însă din opera să o întâlneau scriitorii români şi în meditaţiile lui Lamartine, el însuşi tributar într-o largă măsură scriitorului englez. Dintre scriitorii români ce preced pe Eminescu şi care se resimt de influenţa lui Young amintesc aici numai pe un Radu Ionescu, binecunoscut poetului, ale cărui Cânturi intime, publicate în 1854, trădează influenţa poetului englez în poezii

ca Geniul abisului sau Vocea unei umbre, dar care nu sunt străine nici de poezia cu strigoi şi cimitire; pe un P. M. Georgescu, ale cărui Momente câmpeneşti (1852-1855) împletesc în primul rând influenţa lui Young şi pe aceea a lui Lamartine: colecţia debutează sub auspiciile preromanticului englez şi prelungeşte influenţa acestuia în poezii ca Cimeteriul, care ne face să ne gândim şi la opera înrudită a lui Gray – O noapte, Preumblarea noptală. Amintesc în aceeaşi ordine pe George Baronzi, a cărui operă poetică, de altă calitate, s-ar impune să fie cercetată amănunţit şi sub raportul acesta. Meditaţia nocturnă o cultivă poetul în poezii ca O noapte pe mormântul lui Cârlova, din colecţia Danubienele (1859), sau în Turns Vestae, ceea ce însemnează Târgovişte, în care se pune din plin tema literară „fortuna labilis”. De altfel, poezia amintită face parte din colecţia Nopturnele (1853), al cărei titlu este semnificativ pentru spiritul de care sunt însufleţite multe opere ale lui Baronzi. Voi aminti în cele din urmă meditaţia provocată de moartea fiinţei iubite, temă larg cultivată de poezia anterioară lui Eminescu şi pe care poetul însuşi va trata-o într-una din primele sale poezii de mare răsunet, Mortua est. După cum vom avea prilejul să vedem mai târziu, Alecsandri însuşi pornise de la această temă: una dintre primele sale poezii, La jeune fille, era o elegie scrisă în amintirea domnişoarei Cot, fiica unuia dintre profesorii săi de la Paris, pe care moartea o răpise de timpuriu. Destinul tragic al Elisei Mer-coeur, poetă franceză moartă în tinereţe, inspirase o elegie de aceeaşi natură doamnei Adèle Hommaire de Hell, elegie publicată în aceeaşi revistă ieşeană în care se publică şi poezia lui Alecsandri, Le Glaneur Moldo-Valaque. Este cunoscută apoi elegia lui Bolintineanu O fată tânără pe patul morţii, poezie care nu se încadrează, propriu-zis temei, dar care creşte în aceeaşi atmosferă. Şi tema este cu atât mai mult cultivată, cu cât ne apropiem mai mult de epoca poetului. La ceea ce putea fi influenţă a lui Lamartine, a lui Milletoye sau a lui Chénier, se adaugă acum influenţa precisă a lui Musset, a cărui Lucie întinereşte motivul poetic şi-l smulge din banalizare.

În literatura română ce precede pe Eminescu, el este reluat uneori parţial, ca în Baronzi, alteori în pastişeri ale lui Bolintineanu, ca în o copilită pe patul morţii a lui Costiescu (Cântecele Aurorei, 1856); alteori iarăşi în transpuneri prolixe ale elegiei lui Musset, ca în Amelia lui Radu Ionescu (Cânturi intime). Dar poetul care ne interesează mai de aproape sub acest raport este Vasile Alecsandri, care revine în repetate rânduri asupra temei: în Dri-Dri, poezie admirată de Eminescu; în Emmi, elegie pe care Eminescu o transpune în dramă, în La o mamă, poezie apăruta în Foaia Societăţii din Cernăuţi din 1865 şi pe care cercetători de talia lui Iorga şi Călinescu o atribuie nu lui Alecsandri, ci lui Eminescu.

Revoluţia şi călătoriile aduc în acelaşi timp o îmbogăţire a culorilor exotice ale paletei poetice. Alecsandri cultivase încă de mai înainte poezia

orientului musulman, nu numai sub influenţa impresiilor directe pe care el le avea din contactul cu lumea turcească, ci şi sub influenţa poeziei de culoare orientală a lui Victor Hugo. Interesul său se întinde de data aceasta asupra peisajului spaniol şi nord-african. Dacă în ceea ce priveşte lumea iberică, firave încercări ale lui Boliac îl preced, el este incontestabil cel dintâi scriitor român care deschide perspective asupra Marocului. Orientul ispiteşte însă în mai mare măsură. Bolintineanu cântă pe compatrioţii săi macedoneni; el este reţinut îndelung de culorile puternice ale lumii turceşti, pe care o înfăţişează însă în parte cu ajutorul aceluiaşi poet francez, Victor Hugo. Mai apropiat de realitate, mai crud şi mai prozaic totodată, se oglindeşte peisajul oriental în operă altor poeţi ai timpului – în aceea a lui Serurie bunăoară.

Reţeta facilă a baladei istorice, lansată de Bolintineanu, este la rândul ei copios cultivată. Ea ajunge la o funcţionare automată, ca în Şoimul Carpaţilor a lui Aricescu sau în colecţia Brânduşe române a lui G. Tăutu. Alături de aceasta întâlnim poezia patriotică propriu-zisă, exhortativă adeseori, în genul lui Vasile Alecsandri sau Andrei Muresanu. Influenţa lui Rouget de l'Isle cu a sa Marseillaise şi a imnului grecesc al lui Rigas pe care însuşi Byron îl tradusese în limba engleză, este vădită în poezia de acest gen a epocii. Ca să înţelegem bogată ei înflorire, trebuie să ţinem seama în primul rând de evenimentele timpului. Războiul Crimeii fusese un stimulent puternic, iar Unirea Principatelor, în 1859, avusese acelaşi efect. O menţiune a ceea ce s-a scris în această ordine este cu neputinţă în cadrul acestui curs. Voi semnala totuşi câteva date care ne vor introduce direct în poezia eminesciană. Cea dintâi pe care o amintesc este Odă la România a lui Radu Ionescu, publicată la Paris în 1859. Prin suflu ei eroic, poezia aminteşte pe Eminescu începătorul:

Mândră te ridică, patrie iubită!
Junǎ Românie, ţară fericită!
Mândră mai priveşte înaintea ta
Viitor d-aur ce de strălucire
Şi de nemurire
Fruntea-ţi radioasă va încununa!

Amintesc pe aceeaşi linie poezii ca La România din volumul Citera al unuia dintre cei mai slabi poeţi ai zilei, Stănescu, poezie care are cu toate acestea meritul de a precede de aproape cunoscută Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie a lui Eminescu.

Poezia nu este revoluţionară numai în sens naţional, ci şi în sens politic şi social. În Marşul revoluţiei din 1848, Cătina îndemna:

Fraţilor, să n-aveţi milă,
Daţi în cei ce vă fac silă...

O recoltă bogată de această natură s-ar putea face din opera lui George Baronzi, un precursor şi pe linie socială al lui Eminescu. Invocaţia La zeul tiraniei, publicată în Danubianele, aduce unele versuri a căror putere nu va egala-o decât autorul de mai târziu al poeziei împărat şi proletar:

Vino să domneşti, te-aşteaptă capitalele-n ruine,
Vino să aşezi pe ele tronul tău de oseminte,
Vino-nalţă-te în culmea fumegândelor morminte!
Peste flăcări, peste fumuri, pe cadavre descărnate,
Pe câmpii deşerte, triste, pe altare profanate!

Puternice sentimente de revoltă, transpuse în metru poporan, întâlnim între altele în poezia intitulată Serbarea zilei de l Mai, publicată în Trompeta Carpaţilor din 1867.

Baronzi este un talent remarcabil, nesusţinut din nenorocire integral, dar cu momente de artă superioare contemporanilor. Talentele de circulaţie ale zilei sunt altele: un Alecsandri, care se îndrumează tot mai mult către arta poporană; un Bolintineanu, poet al saloanelor, care-şi datorează într-o mare măsură gloria facilităţii feminine a artei sale. Şi alături de ei Sihleanu, al cărui romantism sumbru călăreşte pe cele mai ţipătoare antiteze şi care nu se dă înapoi nici din faţa temelor bachice; Alexandru Depărăţeanu, poet de colori exotice şi de ţinută adeseori socialistă, sau Haralambie Grandea, el însuşi inegal, dar remarcabil în refacerea atmosferei byronienc. Peste toţi se ridică însă Baronzi.

Prin bogăţia şi preciziunea limbii, prin concepţia viguroasă, prin amploarea sentimentelor, prin spontaneitate, el deschide calea poeziei eminesciene. Şi dacă o primă autocritică ar fi intervenit la timp, învăţându-l arta conciziunii şi făcându-l să renunţe la anumite inovaţiuni verbale, el ar fi dat literaturii române ceea ce epoca, înecată în propagandă politică şi jurnalism versificat, nu-i putea da: poezia, adevărata poezie. În căutarea ei, el se lasă ispitit, asemenea lui Eminescu, de fabulos şi de mitologic: Viziunea lui Baronzi, publicată în volumul Orele dalbe (1864), aduce o viziune grotescă şi fabuloasă în genul Mitologicalelor lui Eminescu:

Părea că bunul nostru Saturn
Şedea alene în vechiu-i turn,
Şi c-un ochiu rece trecea-n revistă
Vr-o câţiva secoli notaţi p-o listă.
Apoi d-odată zeul unchiaş
Îşi luă zborul de uriaş

Pe o inversă şi nouă cale
Cu totul contra căilor sale.
Văzui atuncea cum mai trecea
Timpul sub braţu-i ce-l conducea.
Antichitatea şi-ntoarce carul
Împlut de secoli, iar calendarul
Fu într-acesta luat în răspăr.
Anii-ntre dânşii se trag de păr;
Iarna-arţăgoasă da oarba verii,
Oarbă şi toamnei şi primăverii;
Noaptea cu ziua se împungea,
Îşi scotea limba, coada-şi smulgea;
Orele, larve fără de formă,
Urmau şi ele aceeaşi normă...

Revenind la poezia cu preocupări sociale şi politice a zilei, voi nota în continuare largă circulaţie de care s-a bucurat, şi înainte, dar mai cu seamă după revoluţie, Béranger. El nu cucereşte numai pe un C.A. Rosetti sau Pantazi Ghica, marii săi adoratori în ţările române; opera lui Tăutu şi aceea a lui Sion nu se pot explica decât raportate la poeziile popularului cântăreţ francez. El preocupă de aproape pe Alecsandri, pe Alexandrescu, Asachi, Bolintineanu. Aricescu îl are prezent în memorie, iar Săulescu, doctul Săulescu, exemplifică tratatul său mai vechi de versificaţie şi cu exemple din poetul francez, lucru pe care, în Transilvania, îl făcea şi George Bariţ.

El formează obiectul unor articole literare; despre el se vorbeşte în conferinţe şcolare festive; biografia lui este făcută şi refăcută. Iar opera este citită, citată, tradusă şi imitată de la Budapesta, unde Iosif Vulcan scotea revista Familia, până în Basarabia lui Costache Stamati.

Privită în liniile ei mari, literatura română ce precede pe Eminescu prezintă pe de o parte un început al curentului realist, în cuprinsul căruia figurează Filimon cu romanul său Ciocoii vechi şi noi; prezintă o literatură de reminiscenţe clasice (Bolintineanu), de linie clasică deviată puternic sub influenţa romanticilor (Alecsandri), de disciplină clasică estetizantă (Odobescu). Direcţia de căpetenie este însă cea romantică, strâns legată de suflul şi de temele preromantice. Poezia suferă influenţa factorilor politici şi sociali, care o diminuează adesea până la nivelul jurnalismului versifica. Şi o diminuează nu prin natura lor, ci din pricină că nici un spirit poetic superior nu s-a plecat şi nu i-a ridicat în lumea superioară a artei *4.

<NOTE>

1. Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, ed. A 19-a, Berlin-Hamburg, 1943.

2. Pentru o mai decisă încadrare a lui Eminescu în propriul „moment literar" european pledează critica românească din ultima vreme. Contribuţia hotărâtoare în această direcţie o are Edgar Papu, cu deja citata lucrare Poezia lui Eminescu, după ce Alain Guillermou afirmase, în La Genèse-intérieure des poésies d'Eminescu (Paris, 1963, p. 57-65), apartenenţa conştiinţei poetice eminesciene la o vârstă modernă, (ân traducerea lui Gh. Bulgăr şi Gabriel Pârvan, lucrarea lui Guillermou, Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu, a fost publicată în colecţia „Eminesciana", Iaşi, 1977). Pe aceeaşi linie, I. Constantinescu, Eminescu, în Moştenirea modernilor, Iaşi, 1975. Am urmărit, la rândul nostru (Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică), evoluţia poeziei eminesciene ca o trecere de la romantismul paşoptist de orientare franceză şi, apoi, de la romantismul vizionar, înrudit cu marele romantism german, la o poetică şi la o poezie de factură postromantică. Faptul că această tendinţă de reîncadrare istorică a lui Eminescu a dus şi la o serie de exagerări diletante nu schimbă datele problemei în sine.

3. Problema byronismului epocii e reluată de Elena Tacciu în Trei poeţi preeminescieni, Bucureşti, 1978, şi în Romantismul românesc, vol. I, Un studiu al arhetipurilor, Bucureşti, 1982, cap. Cultul eroilor. Mitul lui Napoleon. Mitul lui Byron; tot aici, influenţa lui Hugo şi Lamartine. V. şi Ileana Verzea, Byron şi byronismul în literatura română, Bucureşti, 1977. O mai amplă caracterizare a literaturii paşoptiste din perspectiva operelor din literatură româaă care au trezit ecouri într-însa întreprinde D. Popovici în Romantismul românesc (v. volumul II din prezenţa serie a Studii literare, Cluj-Napoca, 1974).

4. O excelentă caracterizare a generaţiei poeţilor postpaşoptişti în Paul Cornea, Lirica postpaşoptistă şi Eminescu, în De la Alecsandrescu la Eminescu. Bucureşti, 1966.

<ÎNCEPUTURILE POETICE>

Poezia din începuturi a lui Eminescu se încadrează prin teme, prin ton, prin procedee tehnice, în poezia română a timpului. El se resimte de influenţa poeţilor de mare circulaţie ai zilei, a unui Alecsandri, a unui Alexandrescu sau Bolintineanu; aduce unele puncte de contact cu poezia unui George Baronzi şi, în aspectele preromantice ale operei sale, aduce un aer ce-i este familiar cu numeroşi preromantici români ai zilei1.

Voi menţiona în lecţia de astăzi o parte dintre poeziile cele mai caracteristice ale începutului, respectând în mare criteriul cronologic, care ne va ajuta să urmărim treptata degajare a poetului, treptata delineare a personalităţii sale. Voi căuta în acelaşi timp să pun în lumină, în măsura în care

textele vor îngădui faptul acesta, anumite imagini care devin revelatorii prin frecvenţa lor.

În ziua de 12 ianuarie 1866, murea la Cernăuţi profesorul Aron Pumnul, figură proeminentă a vieţii româneşti din Bucovina. Moartea lui este un prilej de întristare pentru toţi cei ce-l cunoscuseră, dar mai cu seamă pentru elevii săi, care vedeau într-însul un apostol al naţionalismului. Unul dintre cei mai afectaţi de durere este Eminescu, care dă curs liber sentimentelor sale într-o poezie intitulată La mormântul lui Aron Pumnul. Poezia apare în broşura votivă Lăcrămioarele învăţăceilor gimnăzeşti din Cernăuţii la mormântul preaiubitului lor profesor Arune Pumnul, publicată în ianuarie 1866. Eminescu iscălea de data aceasta cu numele Eminoviciu, numele familial, şi-şi declina şi calitatea: privatist, adică elev pregătit în particular.

La mormântul lui Aron Pumnul este cea dintâi poezie publicată a lui Eminescu. Prin mişcarea ideii până la un punct, prin mişcarea versului într-o măsură mai mare, elegia eminesciană aminteşte celebra poezie a lui Lamartine Poetul murind, care apăruse de altfel în traducere românească încă din 1845 şi care avea să fie actualizată chiar în anul apariţiei lui Eminescu în publicistică, 1866. În afară de ceea ce este convenţional acestui gen de poezie – geniu înalt şi mare, îngerii, cununi mirositoare, lacrima duioasă, suspinele armonice – poetul aminteşte de pe acum de „cântarea sferelor” şi reţine anumite expresii tipic clasice: „Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta”, spune el Bucovinei, iar lacrimile vărsate de cei îndureraţi sunt îndrumate către noul lăcaş al profesorului: „Colo, în Elizeu!” în felul acesta poezia, care debutase înalt şi distant:

Îmbracă-te în doliu, frumoasă Bucovină,

Cu cipru verde-ncinge antică fruntea ta, ajungea în final să familiarizeze distanţele şi să arate pe poet în preajma zeilor: „Colo în Elizeu” are oarecum aspectul unei încăperi la care poetul are acces în toate împrejurările.

Poezia amintită nu este prima poezie a lui Eminescu. Cu toate rezervele pe care le poate stârni, ea arată o virtuozitate tehnică ce presupune un exerciţiu îndelungat. De altfel, manuscrisele poetului fac dovadă că ea a fost precedată; astfel, în ms. ac. 2259 se păstrează două poezii datate din 1865: De-aş avea şi Din străinătate, cea dintâi în forma în care a fost publicată în revista Familia, în 1866, a două într-o formă diferită de cea apărută în acelaşi an, în aceeaşi revistă.

De-aş avea arată dependenţa poetului de Vasile Alecsandri: ca temă şi procedee ea descinde din Doina poetului de la Mirceşti, dar în timp ce poezia acestuia exprima îndoita dorinţă de dragoste şi de vitejie haiducească, doina lui Eminescu se limitează la exprimarea sentimentelor erotice. „Mândruliţa” lui Alecsandri era concurata în sentimentele poetului de „durduliţa” lui, în timp ce „floarea de mai” era singură stăpână pe gândurile lui Eminescu. Şi stilistic, De-

aş avea realiza o unitate pe care n-o întâlnim în Doina, unde expresia lui Alecsandri cunoaşte jocul multiplu, pe expresia directă, pe comparaţie şi pe metaforă; iubita lui este „o puiculiţă”, dar ea este şi o fată „bălăioară”, uşoară „ca un pui de căprioară”. În opoziţie cu procedeul acesta, Eminescu se menţine statornic în sfera metaforei: el vorbeşte numai de o „floare”, de o „floricică”, de o „porumbiţă” şi dacă poetul introduce în comparaţie elementul uman în poezia sa, el îl subsumează metaforei şi-i dă funcţiunea de trepte descendente către obiectul direct, care rămâne sugerat de la un capăt la altul al poeziei, dar nicăieri exprimat în cuprinsul ei. Eminescu arată în acelaşi timp un sentiment al simetriei mai puternic decât Alecsandri. Doina are trei părţi: prima exprimă sentimentele de iubire, a doua sentimentul de vitejie, iar cea din urmă totalizează şi încheie cu un îndemn la luptă pentru libertate:

Să scăpăm biata moşie,
De păgânii şi de robie.

Prin această trăsătură a ei, poezia lui Alecsandri se resimte de atmosfera epocii şi de idealul artistic al Daciei literare. Nimic din acesta preocupări în poezia lui Eminescu: poetul rămâne ataşat în mod exclusiv de imaginea iubitei. Celor trei părţi ale poeziei lui Alecsandri le corespund cele trei strofe ale lui Eminescu.

Spre osebire de înaintaşul său, acesta încheie fiecare strofă cu acelaşi vers, făcând astfel că nu numai poetul, ci întreaga natură să se arate îndrăgostită de iubita lui. Pentru că o altă notă ce diferenţiază poezia lui Eminescu este o dezvoltată prezentare a cadrului naturii în care se desfăşoară sentimentul iubirii. Şi, fapt care trebuie semnalat de pe acum, deoarece el este revelator pentru opera de mai târziu, poetul se lasă furat pe linia comparaţiilor de unele înfiorări senzuale: albul crinului este, pentru el, „alb ca neaua sinului”.

De-aş avea este cea dintâi poezie cunoscută a lui Eminescu; Doina este, la rândul ei, cea dintâi poezie în limba română a lui Alecsandri. Judecaţi după aceste manifestări ale lor, cei doi poeţi prevesteau două temperamente diferite: poezia lui Alecsandri creşte arborescent, în timp ce, tematic şi stilistic, Eminescu aduce o vădită tendinţă spre unitate. Mai apropiată de spiritul popular, Doina lui Alecsandri este o sinteză a cântecului de dragoste şi a cântecului de vitejie din poezia poporului, în timp ce Eminescu, care se leagă de poezia poporană numai în mod indirect, are o notă personală cu mult mai accentuată.

Sânt însă şi asemănări elocvente: ambii poeţi cântă „doina – doinita”, amândoi au acelaşi vers, amândoi cultivă bogat diminutivul.

De-aş avea este cea dintâi poezie publicată de Eminescu în revista Familia de la Budapesta, revistă condusă la acea vreme de Iosif Vulcan, care-şi

ia libertatea de a schimba numele poetului din Eminovici, în Eminescu. Din 1865 este datată, în acelaşi manuscris, şi poezia Din străinătate, care a fost publicată de asemenea, în 1866 în Familia. În forma apărută în revista lui Vulcan, poezia exprimă nostalgia pentru locul natal, aspiraţiunile către o viaţă bucolică. Poetul se complace în atitudine de contrast elementar: totul se bucură în jurul său, el singur este copleşit de dor şi de durere. În forma conservată în manuscris, poezia este însă mai complexă: alături de viziunea vieţii de sat, poetul are şi viziunea iubirii stinse. Ea aduce astfel unele note de ordin biografic, al căror răsunet se poate urmări şi în prima formă a elegiei Mortua est, ce datează din aceeaşi epocă. Faptul acesta ne va obliga să revenim asupra ei ceva mai târziu, când vom arăta treptele pe care le-a parcurs meditaţia în legătură cu moartea fiinţei iubite în operă lui Eminescu. Ceea ce vom semnala însă de pe acum este faptul că prin unele elemente ale ei – prin formele ritmice, prin anumite repetiţii şi printr-a anumită cadenţă a sentimentului, poezia lui Eminescu ne aduce aminte de poezia nocturnă a lui Gr. Alexandrescu, a cărui operă a influenţat de asemenea începuturile poetului.

Ca ritm şi ca lexic, O călărie în zori ne duce către Bolintineanu Poezia o cunoaştem de asemenea în două forme: una tipărită în Familia din 1866, cealaltă conservată în manuscrisul amintit mai înainte. În ambele ei forme, opera dezvolta acelaşi motiv literar: este celebrul motiv al metamorfozelor, pe care îl tratează nenumărate opere poetice, pe care avea să-l facă celebru poetul provensal Mistral, în cunoscutul Cântec al Magaliei, din Mirèio.

Spre a scăpa de urmărirea iubitului, fata spune că ea se va preface în peşte. El însă o vesteşte că se va preface la rândul lui în pescar şi va pescui-o; ea se va preface în pasăre şi va zbura în aer, iar el în vânător care o va vâna şi aşa mai departe. La Eminescu motivul nu se degajează complet, dar într-una din strofe el capătă o expresie potrivită:

De-ai fi noapte-aş fi lumină
Blândă, lină,
Te-aş cuprinde c-un suspin;
Şi în nunta de iubire.
În unire
Naşte-am zorii de rubin.

În întregul ei însă, poezia nu este numai dezvoltarea acestui motiv: accentul ei principal cade pe stările de sentiment ale tânărului care, în ritmul precipitat al cavalcadei, poartă în braţele sale iubirea şi fericirea în chip de fecioară cu sâni de crin şi păr ebenin. Sânt invocate umbrele gigantice ale nopţii, „roz-alb-auroră cu bucle de aur”, narcisele albe, Chloris, Eol, râul, ecoul. – O natură ce se clasicizează în personificări sau una străbătută de personajele

poeziei clasice antice. Forma rămasă în manuscris aduce un ritm sentimental mai precipitat şi unele amplificări de natură să varieze aspectul de o stilare prea dulce a primei variante, publicate în Familia. Ea accentuează în acelaşi timp elementul senzual, existent şi în prima formă, în care poetul vorbea de „crinii albi ai sinilor”. Dezmembrată, imaginea am întâlnit-o şi în poezia De-aş avea şi ea constituie un punct fix în preocupările poetului din acea vreme. Există în poezia lui Eminescu imagini caracteristice unei anumite epoci din dezvoltarea sa, revelatorii pentru complexul său sentimental. Adolescentul care scria De-aş avea şi O călărire în zori este obsedat de albul crinilor comparat statornic cu albul sânilor. Expresia ia uneori forme îndrăzneţe, ca în strofa următoare din poezia care ne preocupă:

De-aş fi, mândră, râuşorul
Care dorul
Spune florilor din foi
Te-aş cuprinde-n unda-mi caldă
Ca-ntr-o scaldă
M-aş juca cu sânii-ţi goi.

Din aceeaşi epocă datează La Bucovina, confesiune lirică în care reminiscenţe din mitologia clasică se asociază reminiscenţelor din mitologia germanică, spre a descrie luminozitatea peisajului bucovinean, spre a preamări geniul ei romantic şi spre a da prilej poetului să definească solia lui pe lume: numai la sânul ei, geniile rele, care au descântat firul vieţii lui, i-au lăsat pacea

... ca să cânt în lume.

De altfel reminiscenţe clasice se împletesc şi în versurile săltăreţe din Misterele nopţii, precum şi în multe alte poezii din epoca de debut a lui Eminescu. Ele arată o anumită disciplină datorită în primul rând şcolii, dar şi lecturii proprii. După cum vom avea prilejul să vedem mai târziu, legăturile sale cu literatura antică nu se limitează la invocarea unor personaje ale mitologiei clasice, pe care poetul le putuse cunoaşte din cartea lui Reinbeck; ele au fost determinante pentru concepţia lui despre artă şi pentru procedeele sale tehnice.

Temele care preocupă pe poet în începuturile sale literare sunt variate. Un loc important îl ocupă între ele poezia erotică, în evoluţia căreia De-aş avea şi O călărire în zori însemnează numai stadiul prim, de digitaţie. Mai adânc în viaţa poetului se plasează momentul erotic din cea de a doua formă a poeziei Din străinătate. Din 1866 datează şi poezia La o artistă, care se situează pe aceeaşi linie cu cele amintite – o mărturie convenţională de admiraţie şi de iubire ce vine o dată cu ridicarea cortinei şi trece o dată cu lăsarea ei. Genul a

fost cultivat copios în toate timpurile şi manuscrisele lui Eminescu arată că el însuşi a mers şi alteori pe aceste cărări înflorite. Şi totuşi, în domeniul acesta complimentul galant cedează cu vremea: în aceeaşi epocă – data nu se poate fixa cu preciziune – Eminescu dă curs liber sentimentelor sale de disperare, în cea dinţii poezie erotică a sa de intensă pasiune. Aceasta este Amorul unei marmure, despre care se crede că a fost inspirată de dragostea poetului pentru o artistă din trupa lui Pascali, Eufrosina Popescu, care acoperea cu calităţi fizice lipsa ei de calităţi artistice. Artistă avea despre iubire p concepţie mai lucrativă decât poetul şi poezia, în care se oglindeşte experienţa teatrală a lui Eminescu, măsoară în retorismul ei divergenţa punctelor de vedere. Dar în amploarea sentimentului şi în tăria revoltei faţă de nesimţirea femeii iubite bat cele dintâi accente autentice de poezie eminesciană. Poetul este încă sub influenţa copleşitoare a poeziei byroniene, el îşi scandează sentimentele în repetiţii retorice, fluxul abundent al versului se desfăşoară în unităţi tăiate geometric de semnele de punctuaţie, în interogaţii ce concentrează regretul pentru condiţia sa şi dorinţa de a-şi schimba rosturile cu acelea ale lui Satan sau Dumnezeu. Este atitudinea de revoltă împotriva condiţiei individuale din care, pe alte planuri şi orientată spre alte obiective, avea să ia naştere poezia titaniană.

Dar peste zbucnirea lui disperată se ridică mărturisirea unei iubiri care înfruntă dispreţul:

Şi te iubesc, copilă, cum repedea junie
Iubeşte-n ochi de flăcări al zilelor noroc,
Iubesc precum iubeşte pe-o albă vijelie
Un ocean de foc.

Din ochi de-ar soarbe geniu slăbită mea privire,
De-ar tremura la sânu-mi gingaşul tău mijloc,
Ai pune pe-a mea frunte în vise de mărire
Un diadem de foc.

Versurile acestea anunţă pe viitorul poet, nu atât prin calităţile lor izolate, nu prin noutatea imaginilor – unele din acestea, cum ar fi aceea ce arată mijlocul iubitei tremurând la sânul poetului, rămân în cel mai bun caz intolerabil de îndrăzneţe; ele îl anunţă însă prin debitul sentimental şi prin rapiditatea expresiei.

Poeziile Din străinătate şi La Bucovina exprimă ataşarea sentimentală a poetului de ţara lui, de locul natal sau de provincia în care îşi făcea studiile. Iubirea de ţară o exprimă el şi într-o altă poezie din aceeaşi vreme, singura poezie strict patriotică publicată de Eminescu în întreaga lui carieră: Ce-ţi

doresc eu ţie, dulce România. Iubirea de patrie va intra ca notă componentă şi în alte poezii ale sale de mai târziu, dar nicăieri ea nu va fi exploatată ca unic motiv într-o operă literară a sa. Nota revine însă frecvent în operă păstrată în manuscris şi ea se conjugă în unele împrejurări cu o marcată atitudine xenofobă. Din această complexitate de sentimente avea să se dezvolte mai târziu cunoscută lui Doină. Amintesc în ordinea aceasta poeziile Daţi-mi harfă, La arme şi mai cu seamă Horia, un moment de apoteoză a unui erou al poporului. Prin vers se leagă de Bolintineanu:

Horia pe-un munte falnic stă călare;

Prin relieful şi conciziunea caracterizării depăşeşte însă îndată pe aceasta:

O coroană sură munţilor se pare.

Satira o încearcă în Junii corupţi, poezie datată în manuscris din 1866 şi izvorâtă, după cum observă Perpessicius, din desfăşurarea evenimentelor ce aveau loc în Italia aceluiaşi an.

Eminescu adoptă de pe acum atitudinea de cenzor moral al societăţii contemporane şi fixează unul din obiectivele luptei sale de ziarist şi al satirei de mai târziu: decadenţa tineretului român, pe care o înfierează cu atât mai adânc cu cât regenerarea poporului italian i se părea un fenomen destinat să măsoare mizeria morală a compatrioţilor săi. Poezia se deschide pe un ton de invectivă, poetul încearcă aici blestemul în genul lui Heliade, pe care la acea dată îl admiră şi dorea să-l imite. El dă apoi expresie chemării trecutului: Cesar, Traian, Roma reînviată să fie stimulent al lor; el dă în continuare expresie chemării viitorului: lumea se reînnoieşte, tronurile cad o dată cu lanţurile sclaviei şi tiranii dispar în infern. Toate acestea se petrec însă aiurea: între români chemarea sa, a poetului ce-şi ia rolul profetului cu glas tunător, încărcat de fulgere şi de maledicţiune, rămâne fără nici un răsunet. Poezia se încheie astfel într-o negaţie, dar ceea ce caracterizează negaţia lui Eminescu în formele începătoare ale sale este tonul bărbătesc, spre osebire de negaţia resemnată a maturităţii. Observaţia nu se valorifică numai în poezia satirică, ci şi în ordine erotică: Amorul unei marmure se încheia de asemenea cu o înfrângere; dar înfrântul de acolo nu este un resemnat autentic, un spirit împăcat cu ideea înfrângerii. O mânie tăinuită se acumulează în sufletul său: cu ochiul îngălbenit, cu fruntea vânătă şi cu faţa cenuşie, el urmăreşte „ca un smintit” icoana femeii iubite. Nimic din adânca înţelegere şi dispreţul înalt pentru formele meschine pe care le iau năzuinţele omeneşti. Hyperion este încă departe, neclintit în cerul lui şi în noaptea ce-l înconjoară.

Alături de satiră întâlnim oda şi elegia. O elegie este La moartea principelui Ştirbey, alta cea închinată La moartea lui Neamţu; ea pune problema sensului vieţii, ce va fi reluată în Mortua est, care datează în primele ei forme din 1866. Oda este reprezentată prin versurile închinate lui Heliade, care datează de asemenea din 1866 şi care sunt publicate în 1867 în Familia. Poezia aceasta este semnificativă din mai multe puncte de vedere şi de aceea mă voi opri mai îndelung asupra ei. Eminescu menţionează aici două tipuri de poeţi, judecaţi după misiunea artei lor: sunt poeţi a căror liră vibrează de iubire, şi alături de ei cântăreţi ai faptelor mari. Os magna sonaturum – vocea care trebuie să vestească acţiunile strălucite – se intitula poezia în manuscrisul lui Eminescu. Şi el dă preferinţă acestor cântăreţi ai acţiunilor mari. Poetul pe care el îl preamăreşte aici este profetul cu ton apocaliptic, cu ochiul aţintit asupra destinelor lumii. Şi cu toată aparatura externă de clasicism antic – ghirlande, Apolon, Vesta, Eol, Erato, toate sunt invocate în versurile lui Eminescu – el este în ultimă analiză acelaşi poet a cărui înaltă misiune socială o preamăreau romanticii francezi, în frunte cu Victor Hugo (vezi, Eminescu, Opere, I. ed. Perpessicius, p. 17). La o dată care depăşeşte începuturile, Eminescu poetul avea să fie ispitit din nou de figura bătrânului luptător: cu prilejul morţii acestuia, în 1872 – aşadar cu doi ani în urma publicării Epigonilor – el îi închină o nouă poezie.

Nedefinitivată, lipsită de titlu, poezia aceasta, păstrată în ms. 2286 al Academiei Române, aduce adâncimea de sentiment şi viziunea largă ce caracterizează opera maturităţii poetice a lui Eminescu. Moartea nu este un prilej de îndurerare, ci de devoţiune în faţa marilor spirite; nu o elegie, ci o odă ne dă poetul cu prilejul acesta, o odă în care el pune în lumină profetismul tonului şi al acţiunii heliadiste şi subliniază puterea aspră a limbajului – „aspra mânie” a limbii în care era scris Blestemul acestui începător de istorie, în formă ei imperfectă, poezia ne dă totuşi prilejul să măsurăm distanţa dintre artă începuturilor şi aceea a primei maturităţi. Ea nu mai aduce jocul naiv pe dublul motiv al poeziei plăcerii şi al poeziei mesianice, împodobit cu ghirlanda divinităţilor clasice, ci atmosfera gravă în care omul apare cu dimensiuni sporite în aşa măsură, încât în jurul lui te simţi înfiorat ca de prezenţa divinităţii:

... E-o oră grea şi mare
Aripele ei negre în ceruri se întind
Astfel lumea-amuţeşte la-ntunecări solare
Astfel marea-amuţeste vulcane când s-aprind
Când prin a vieţii visuri – oştiri de nori-apare
A morţii umbră slabă cu coasa de argint.
Tăceţi! Cum tace-n spaimă a Nordului popor

Când evul asfinţeşte şi Dumnezeii mor.

Aduceţi-vă aminte de-acele nalte poze
De frunţile-n lumină a vechilor profeţi
Pe un pustiu de piatră, pe cer d-azur şi rose
Trecu un stâlp de flăcări ce lumina măreţ
Şi-n fruntea unui popol pierdut în chin – e Mose
Şi sufletul lui mare adânc şi îndrăzneţ
Prevede că din sânul pierdutului popor
E viitorul lumii s-al ei mântuitor.

El n-a văzut pământul promisiei divine
Viaţa lui se stinse în munţii slabi şi suri
Corpul i-l poartă-ntregul pustiu fără de fine
O ginte-ntreagă poartă a lui învăţături...

În afară de cultivarea abundentă a temei erotice, poezia lui Eminescu se arată de pe acum întrepătrunsă de un puternic sentiment al naturii, fapt care ne va întâmpina şi în epoca maturităţii lui artistice.

Mai mult decât în oricare altă poezie a lui, caracterul acesta este subliniat în Frumoasă-i. Poezia datează din 1866, aşadar din primele începuturi ale lui Eminescu. Este o descriere de peisaj estival, bogat în perspective imense şi în amănunte pline de graţie, o încadrare a poetului în natură şi, în final, armonizarea rapidă a întregii frumuseţi a firii cu frumuseţea iubitei:

În lacul cel verde şi lin
Resfrânge-se cerul senin,
Cu norii cei albi de argint,
Cu soarele nori sfâşiind.
Dumbrava cea verde pe mal
S-oglindă în umedul val,
O stâncă stârpită de ger
Înalţ-a ei frunte spre cer.
Pe stâncă sfărmată mă sui
Gândirilor aripi le pui;
De-acolo cu ochiul uimit
Eu caut colo-n răsărit
Şi caut cu sufletul dus
La cerul pierdut în apus.
Cobor apoi stâncă în jos
Mă culc între flori cu miros,

Ascult la a valului cânt,
La geamătul dulce din vânt.
Natura de jur, împrejur,
Pe sus e o boltă de-azur,
Pe jos e un verde covor
Ţesut cu mii tinere flori.
Văd apa ce tremură lin
Cum vântul o-ncruntă-n suspin,
Simt zefiri cu-aripi de fiori
Muiate în miros de flori
Văd lebede, barcă de vânt,
Prin unde din aripe dând,
Văd fluturi albaştri, uşori,
Roind şi bând miere din flori.
De ce nu am aripi să zbor!
M-aş face un flutur uşor,
Un flutur uşor şi gentil
Cu suflet voios de copil
M-aş pune pe-o floare de crin
Să-i beau sufleţelul din sân,
Căci am eu pe-o floare necaz:
Frumoasă-i ca ziua de azi!

Dar această ecloziune nestingherită a sentimentelor erotice nu este permanentă. Am amintit mai înainte că poezia începătoare a lui Eminescu se resimte de influenţa lui Byron. La această sferă literară trebuiesc raportate poeziile în care sentimentul iubirii se asociază durerii şi gândului morţii. Pasiunea maximă, asociată gândului morţii, se converteşte în durere la romantici ca Musset sau Byron; ea are acelaşi destin şi la Eminescu. Este la mijloc o influenţă sau este vorba de ceva temperamental? Răspunsul este foarte greu de conturat şi în sfera lui înrudirile temperamentale se cuvin a fi semnalate. Oricare ar fi concluziile la care s-ar ajunge, pentru acest complex de sentimente sunt necesare, ca şi la romantici, în primul rând ca la Byron, perspectivele vaste. Caracteristică pentru poezia de începuturi este la Eminescu De-aş muri ori de-ai muri (1869). Ea aduce o îmbinare a sentimentului iubirii cu cel al morţii»

C-o bucurie tristă te ţiu acum în braţe.
Privire în privire şi sân la sân trăim
Şi gura ta-mi surâde şi ochii tăi mă-nvaţă
Când ţinem fericirea pe sân cum s-o iubim.

Dar de-oi muri vreodată, copilă gânditoare,
Crezi c-o să-ncet din stele mai mult a te iubi
Şi-o să petrec în pace prin lumile de soare
În care-oi dăinui?

Poezia aduce o atmosferă de interiorizare: poetul ar trebui să fie fericit, dar bucuria lui este tristă. Ce-ar fi dac-ar muri el? „Prin a nopţii de întunerec mare” ar veni să-i mângâie ochii gânditori. Ce-ar fi dacă ar muri ea?

Dar de-i muri tu înger de palidă lumină,
O, ce m-aş face atuncea, mărite Dumnezeu?
O să te plâng cu vântul ce fluieră-n ruină
În rece zborul său?

Înger venit din ceriuri, oi plânge al tău nume,
L-oi semăna-n flori palizi şi-n stelele de foc,
Cânta-te-aş ca şi râul cel scuturat de spume
În nopţi ce stau pe loc.

Şi aş primbla durerea-mi pe mări necunoscute,
Prin stânci ce stau în aer, prin munţi cu cap de fier,
Prin selbele bătrâne şi prin pustii tăcute – Prin nourii din cer.

Pân-ce bătrân şi palid, cu cap pleşuv ca stânca,
Aş rumpe de pe liră-mi coarde ce nu mai sun
Şi aş culca în piatră inima mea adâncă,
Cu dorul ei nebun.

Tăria sentimentului este subliniată de permanenţa lui şi încadrarea lui în perspective vaste.

Un capitol aparte din poezia de începuturi a lui Eminescu s-ar putea considera capitolul Schiller. Sânt cunoscute rezervele pe care poetul român le are faţă de opera lui Schiller, începând de la o anumită epocă a sa. El vede în marele poet german un factor de disoluţie naţională, un spirit cosmopolit, a cărui operă este destinată să sfarme rezistenţele naţionale în numele unei utopii primejdioase. Nici teatrul său nu este apreciat în întregime; anumite opere, comedia minoră în primul rând este repudiată pentru motivul că ea nu poate provoca progresul artei dramatice.

Lucrurile n-au stat însă totdeauna astfel. În anii săi de vagabondaj, la o dată la care poetul nu fusese câştigat de idealul naţional de factură exclusivistă, Schiller era ţinut în mare stimă. Cosmopolitismul este discutat de Eminescu între altele în paginile romanului său Geniu pustiu şi eroul care îi face

apologia, visând distrugerea regilor şi diplomaţilor, se hrănea cu literatură de politică egalitară, de provenienţă germană. Ambianţa spirituală era favorabilă unei influenţe a poetului german şi Eminescu, care recită cu glas tare şi cu încântare poeziile acestuia, ne-a dat în începuturile sale literare şi unele traduceri din Schiller: poezia Speranţa a fost considerată mai puţin o traducere şi mai mult o imitaţie liberă a unei poezii schille-riene cu acelaşi titlu; traduceri sunt însă fragmentul Hector şi Andromache, Resignaţiunea şi ceva mai târziu, binecunoscuta poezie intitulată Mănuşa, care este incontestabil şi cea mai reuşită dintre toate.

Pe linia poeziei amintite mai înainte, O călărire în zori, se desfăşoară până la un punct şi poezia Ondina, pe care poetul o dă drept o fantezie. S-a amintit în legătură cu ea povestea romantică a unui scriitor german, Friedrich de la Motte Fouqué. Mai apropiată însă decât opera lui Fouqué trebuie socotită nuvela Undine a lui Fernando Fenneberg, care se publică în traducerea românească a Lucreţiei Silvianu, în Familia din 1866. Aceleaşi virtuozităţi formale, aceeaşi întrepătrundere savantă de forme ritmice variate se găsesc şi în Ondina ca şi în amintita O călărire în zori. În orele întunecate ale nopţii, un tânăr călăreşte pe un cal turbat, până ajunge la un castel fantomatic zidit pe aripi de munte. Ferestrele ard în lumină, cântări de bard se aud, umbre uşoare dansează ca într-o magie de aur. Şi toată poezia nu este decât o întrecere de cântări şi o invitare la iubire. Personaje antice apar din nou în funcţiuni alegorice şi poezia se încheie pe coardă aceasta, ea toată luând aspectul extern ai unei alegorii.

Poezia se remarcă în acelaşi timp prin cultivarea pozei romantice, pe care poetul va avea mai târziu bunul simţ s-o batjocorească. Tânărul înarmat cu o mandolină şi stând la fereastra iubitei sale este un surogat romantic la care poetul se va raporta şi în alte împrejurări, dar cu intenţii diferite de cele de aici.

Menţionez pentru aceeaşi epocă a începuturilor şi poezia Viaţa, care pune probleme de ordin social. Data conceperii ei este nesigură. A fost scrisă însă cu siguranţă în tinereţe. Într-un mic ietac ascuns într-o ulicioară strâmta, la lumina lămpii, o cusătoreasă „îşi coase ochii într-un tort de în”. Destinul ei este sumbru: sărmană, orfană şi slabă, ea trebuie să muncească pe frig, pe căldură, zi sau noapte, pentru o bucată de pâine care nu-i va putea zădărnici însă calea spre un final dureros. Singura ei prietenă este o albină:

Rătăcită – ce ştii cum – în strada veche
Glasul îi pătrunse la a ei ureche;

Deschizând fereastra, să intre o lasă
Între flori să doarmă şi să-i stea în casă.

Se iubiră cele două proletare:
O insectă-umană, una zburătoare.

Dar într-o zi fata moare. Pe drumul din urmă, albina îi este tovarăşă:

Ea zboară aproape şi tot mai aproape,
Şi vrea cu amica-i deodată s-o-ngroape...

În contrast cu soarta nenorocită a acestei lucrătoare este adusă în scenă figura unui rotund egumen

Cu foalele-ncinse şi obrazul rumen care are totuşi curajul să vorbească despre durerile lumii şi să afirme că plăcerii trebuie să-i urmeze pocăinţa. Prin temă şi amănuntele aduse, Viaţa trebuie raportată la Thomas Hood, a cărui poezie intitulată Cântecul cămăşii are un subiect asemănător, şi la Die schlesischen Weber a lui Heinrich Heine, ai cărui ţesători ţes în pânza lor numai blesteme. Dar pentru Eminescu tema socială este şi un prilej de a pune, ca şi în alte poezii de atunci şi ca şi în altele de mai târziu, probleme de ordin metafizic, în legătură cu rosturile vieţii: ce este viaţa?

Întrebarea revine persistent în poeziile prime ale lui Eminescu, poetul vădind un spirit torturat de marile întrebări metafizice.

„Gândirile-s fantome şi viaţa este vis", mărturiseşte el în elegia La moartea lui Neamţu; „Azi să ghicesc ce-i moartea?" se-ntreabă el în Din străinătate. Iar într-o altă poezie ce ne va preocupa, Amicului Filimon Ilea, poetul ajunge să spună:

Ţii minte oare când te-ntrebai
Ce este omul? Ce-i omenirea?
Ce-i adevărul? Dumnezeirea?
Şi tu la nouri îmi arătai.

Natural, mărturiile se pot înmulţi şi ele toate indică temperatura spirituală în care avea să germineze Mortua est. Dar pentru data aceasta ar fi greşit să atribuim lui Eminescu o ascendenţă în sisteme de gândire speculativă, întrebările îl asaltează din scrierile romanticilor şi preromanticilor, ei înşişi firi meditative în cele mai numeroase cazuri.

Poezia închinată lui Filimon Ilea nu se remarcă numai prin această poziţie a spiritului. În cele două forme ale sale ea este semnificativă îndeosebi pentru concepţia pe care poetul o are despre propria misiune în lume. A fost publicată în Familia (1869) însă datează din 1866, şi o cunoaştem în două variante: cea mai concisă este cea publicată în revista lui Vulcan, care elimină versurile de

incident biografic ale primei variante. Poezia capătă în felul acesta o linie sobră de meditaţie pură care-i sporeşte valoarea, deşi de o poezie definitivă încă nu poate fi vorba. Poetul a fost bogat, viaţa lui a fost încărcată de visuri, dar visurile s-au dus, sufletul lui a devenit sec şi pe măsură ce se depărta de el îşi uita izvorul:

Visuri trecute, uscate flori
Ce-aţi fost viaţa vieţii mele,
Când vă urmăm eu, căzând stele,
Cum ochiul urmă un meteor,

V-aţi dus cu anii, ducu-vă dorul,
Precum cu toamna frunzele trec;
Buza mi-e rece, sufletul sec,
Viaţa mea curge uitând izvorul.

El este o candelă ce arde la icoană, ştearsă de argint, a lui Apolon, dar o candelă ce se topeşte de patimile puternice care-i bântuiesc sufletul; că norii goniţi de vânt aleargă pe calea vieţii sale şi stă pe trecutul său ca o buhă ce ţipă pe un mormânt. Viaţa-i se scurge ca sunetul crivăţului în pustii; el se usucă asemenea unei cruci în mijlocul câmpiei şi-şi simte gura înnegrită de blesteme. Un vultur este, dar un vultur care îşi târăşte aripa frântă, căruia viscolul iernii îi cântă moarte, căruia moarte îi rid tot ce-l înconjoară. Mânat de „orcanele patimilor”,

Am uitat mamă, am uitat tată,
Am uitat lege, am uitat tot;
Mintea mi-e seacă, gândul netot,
Pustiul arde-n inima-mi beată.

Şi totuşi, în această dezolantă pustietate a sufletului, o valoare a fost salvată:

Numai prin chaos tu îmi apari,
Cum printre valuri a navei velă,
Cum printre nouri galbenă stelă,
Prin neagra noapte cum un fanar.

Te văd adesea frunte senină
Ca şi gândirea lui Dumnezeu,
Sufletu-ţi arde-n sufletul meu
C-o flamă dulce, tainică, lină.

Gândind la tine nu voi să mor,
Îmi blastăm însuşi eu mântuirea,
Orb, nebun, care blastămă firea,
Ce-ar vrea din frunte-i să sting-un nor.

În manuscrisele păstrate la Academia Română, varianta I-a continua în felul următor:

Târnava prinsă-n galbine maluri
Murmura-n aburi gândirea sa
Pe când primblarea ni rătăcia
Visări, speranţe pe frunţi de valuri.

Ţii minte, oare, când te-ntrebai
Ce este omul, ce-i omenirea
Ce-i adevărul? Dumnezeirea?
Şi tu la nour îmi arătai.

Dar credeam ambii în adevăr
Sorbeam din aer ca din Dreptate
Priveam în soare ca-n libertate
A fi credeam că-i un drept de fier.

Un an de lacrimi... şi tot s-a stins
Nu trec la oameni astfel de glume
Visuri sunt visuri, lumea e lume
Şi cu ea cată să te deprinzi.

Dar tot, amice, nu voi uita
Acele doruri tainice, sfinte...
Farmecul vieţei, îl ţii tu minte?
Cum şoptea dulce, deşi minţea.

Versurile aduc inconvenientul că accentuează linia biografică; ele sfâşie negaţia, introducând imaginea unei vieţi fericite şi precizează unele contururi care în fluxul sentimental al poeziei trebuiau să rămână nedefinite. Nu mai poate fi vorba acum de nici o îndoială: imaginea ce se ridică din haos, luminoasă şi senină ca gândirea lui Dumnezeu, este aceea a prietenului cu care îşi rătăcea visările şi speranţele de-a lungul Târnavei. Înlăturând toate momentele acestea, varianta definitivă deschidea posibilitatea unei alte interpretări: nu prietenul Filimon Ilea, stenograful care cerea burse pentru

continuarea studiilor, apare în faţa noastră. Ar putea să apară cel mult, concretizată, imaginea prieteniei ideale, a prieteniei ce se alimentează în cultul comun al artei. Dumnezeu, adevărul, dreptatea, „a fi este un drept de fier”, toate aceste valori sociale – sau supraomeneşti – multiplicau obiectivele meditaţiei şi sustrăgeau spiritul obsesiunii unice a demonului artei. Icoană lui Apolon, amintită în începuturile poeziei, ajungea să fie acoperită de valori străine artei; construită pe temelii cu sensuri divergente, poezia lui nu se putea încheia într-un edificiu unitar şi interesul poetic diminuă. Eminescu arată, aşadar, un instinct artistic sigur atunci când sacrifică strofele de incident biografic. Poezia se distanţează în felul acesta de el, dar distanţarea nu însemnează atenuarea factorului liric. Suntem încă departe de obiectivarea lirismului eminescian. Sufletul poetului este prea impetuos ca să se imprime direct şi cu tărie în toate momentele poeziei sale. Distanţarea se realizează de data aceasta pe latura externă, prin sacrificiul elementului de ordin istoric.

Deasupra prieteniei şi aservind în mod integral pe aceasta, avem arta. Jertfele mari: idealuri, bunuri sociale, afecţiuni familiare, toate au fost cerute – au fost impuse chiar – pentru ca poetul să se poată închina în mod exclusiv artei:

Dar dacă gândul zilelor mele
Se stinse-n mintea lui Dumnezeu,
Şi dacă pentru sufletul meu
Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:

Voi, când mi-or duce îngerii săi
Palida-mi umbră în albul munte,
Să-mi pui cununa pe a mea frunte,
Şi să-mi pui lira de căpătâi.

Este un moment capital în istoria spirituală a poetului şi este cea mai elocventă mărturie a devoţiunii faţă de artă pe care o înregistrase până atunci literatura română, în partea ei primă, poezia schiţa atitudinea spirituală ce se găsea la baza Melancoliei: trecutul bogat în credinţe, prezentul pustiu. Corespondenţa care se poate stabili rămâne însă numai o corespondenţă de linii mari şi de speranţe. Dacă în ambele poezii poetul ajunge să se simtă înstrăinat de sine, negaţia din Melancolie apare definitivă, în împăcarea ei definitivă cu sine, pe când negaţia care ne întâmpină în partea primă a poeziei Amicului F.I. trădează, în expresia ei răsunătoare, zvâcnirile unui spirit care n-a pierdut încă toate posibilităţile sale de luptă. Este însă între cele două poezii o diferenţă esenţială. În Melancolie atitudinea pesimistă a poetului este integrală, condamnarea a căzut definitiv şi ea este de dimensiuni universale. În Amicului F.I. negaţiu-nea iniţială nu trădează un suflet deprimat, ea are funcţiunea

artistică de a sublinia prin contrast tăria credinţei ce se afirmă în final: cu atât mai puternic se reliefează încrederea poetului în valoarea artei, cu cât mai total şi mai dureros a fost sacrificiul ce i s-a cerut. Amicului F.I. este un document preţios pentru istoria spiritului lui Eminescu. O mărturie tot atât de preţioasă, dar care depăşeşte semnificaţia individuală, o aduce poezia Christ, care datează din 1869, aşadar din aceeaşi epocă în care poetul era preocupat de Epigonii. Poezia Christ *2 se situează într-adevăr pe linia conceptuală a Epigonilor şi are oarecum aspectul unui manifest artistic în stil prerafaelist. Arta trecutului era stângace, dar ea izvora dintr-o credinţă adâncă. Incapabilă să redea zborul de foc al minţii omeneşti în aproximaţiile ei, aducea, ca notă ce-o caracteriza profund, sinceritatea.

Am luat cartea cea vechia cu păreţii afumaţi
Am deschis unsele pagini cu-a lor litere bătrâne
Strâmbe ca gândirea oarbă unor secole străine
Triste ca aerul bolnav de sub murii cufundaţi.

Dar pe pagina din urmă în trăsuri groase şi seci
Te-am văzut născând în paie faţa mică şi urâtă
Tu Christos în hiéroglyphe stai cu fruntea amărâtă
Tu Mărio, stai tăcută, ţeapănă, /cu/ochii reci.

Era timpi aicea Doamne, când gravura grosolană
Ajuta numai al minţii zbor de foc cutezător,
Pe când mănâncă copilă pe ochiul cel arzător
Nu putea să-l înţeleagă, să-l imite în icoană.

Icoană pe care o întrevedea credinciosul depăşea cu mult pe aceea pe care o realiza artistul.

Însă sufletul cel vergin te gândea în nopţi senine
Te vedea răzând prin lacrimi cu zâmbirea ta de înger
Lângă tine-ngenunchiată mama ta cu triste plângeri
Ardica palidă, sântă, către cer a sale mâne.

Şi pe bolta cea azură, pe câmpia liniştită
Câmp albastru ca şi marea cu flori de-aur sămănat
Inima visă un astru alb ca crinul înfocat
Stea de-argint curat şi palid, de lumină înroşită.

Iar sub steaua călătoare ea vedea pustia-ntinsă
Şi prin ea plutind ca umbre împăraţi din răsărit

Umbre regii şi tăcute ce-urmau astrul fericit – Strălucea pustia albă de a lunei raze ninsă.

Iar pe muntele cu dafini şi cu codrii de măslin
Povestind povesti în noapte au văzut păstorii steaua
Cu zâmbirea ei ferice şi cu razele de neaua
Şi-au urmat raza ei sântă la culcuşul tău divin.

În timpurile noastre însă artă a înaintat în aşa fel, încât poate să redea în chip strălucit imaginea lui Christ. Dar dacă în trecut mâna greoaie nu putea să urmeze zborul avântat al sufletului, astăzi inima secătuită de credinţă nu mai poate urma mâna fină a artistului. Bântuit de suflarea veacului, ochiului s-a cuminţit şi în Dumnezeul de pe vremuri el vede un om: aşezat pe un tron regal, alături de mama sa, văzută la rându-i ca o regină, el a încetat de a mai fi o credinţă simplă şi adâncă şi a devenit o frază strălucită, o mască regală:

Azi artistul te concepe că pe-un rege-n tronul tău
Dară inima-i pustia mână-i fină n-o urmează
De a veacului suflare inima lui este trează
Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om... nu Dumnezeu.

Paiul criptei azi e d-aur, eşti scăldat în mir ş-oleu
Mama ta e o regină, nu femeia cea săracă,
Azi fantazia-i bogată, dar credinţa este seacă,
Căci în ochii ironiei tu eşti om... nu Dumnezeu!

Azi eşti frasă strălucită, azi eşti masca cea regală
Eri ai fost credinţă simplă, însă sinceră, adâncă,
Împărat fuşi Omenirei, crezu-n tine era stâncă
Azi în marmură te scrie or pe pânză te esală.

Am citat întreaga operă, spre a vă face să vedeţi că, deşi titlul ei ne-ar îndreptăţi să aşteptăm o poezie religioasă sau o meditaţie în legătură cu misiunea umană sau divină a Mântuitorului, Eminescu ne dă ceva cu totul deosebit: avem într-adevăr a face cu o calificare a artei raportată la condiţiunile sufleteşti ale creatorului. Condiţia de căpetenie pe care poetul o cere operei de artă este sinceritatea, condiţia de căpetenie pe care o cere artistului este credinţa. Perfecţiunea tehnică poate să se ridice la mari înălţimi; dacă opera realizată nu freamătă de fiorii unei adevărate credinţe, ea rămâne totuşi o operă stearpă şi condamnată. Dacă am traduce concepţia poetului în terminologia consacrată în Occident, ar trebui să spunem că el transpune în cultura română atitudinea prerafaeliţilor: preţuirea artei primitive, însufleţită de

credinţă sinceră, şi condamnarea perfecţiunii tehnice care, neîntemeiată pe o credinţă la înălţimea ei, nu poate duce decât la o artă decadentă. Nu vreau să afirm în felul acesta că există o dependenţă directă între poetul român şi prerafaeliţii englezi; nu voi afirma lucrul acesta, deşi apropierea ar părea cu atât mai justificată cu cât poetul român are în vedere, ca şi teoreticienii prerafaeliţi, în primul rând artele plastice; singurul lucru care se poate afirma este identitatea de atitudine, ceea ce trădează existenţa unui curent de gândire prerafaelită de dimensiuni europene mai puternice decât se crede în general. De altfel, după cum vom avea prilejul să vedem mai târziu, Eminescu nu afirmă această atitudine numai aici; poezia Christ este calea cea mai potrivită ce trebuie urmată pentru a înţelege cealaltă poezie în care Eminescu preamăreşte trecutul credincios şi condamnă prezentul secătuit de credinţă, Epigonii, poezie care era destinată să creeze un adevărat curent prerafaelit în cultura română.

Departe de a fi amintit toate poeziile pe care Eminescu ni le-a dat în începuturile sale literare, operele menţionate ne dau totuşi putinţa unei caracterizări sumare şi provizorii.

Poetul este solicitat de teme variate, dar dintre toate acestea un relief particular capătă tema erotică. Eminescu se anunţă astfel de pe acum ceea ce el avea să fie într-o mare măsură mai târziu: un mare cântăreţ al dragostei. Am semnalat în ordinea aceasta, ca poli care orientează sentimentele sale, prezenţa a două personalităţi: Alecsandri, care avea să-l îndrumeze către poezia efuziunilor uşoare, de fericire, cu înfiorări reduse, şi Byron, sub influenţa căruia poetul îşi amplifică sentimentele şi le adânceşte prin asocierea durerii. Menţionam în acelaşi timp ca o necesitate sufletească a lui Eminescu, care şi sub raportul acesta se apropia de marele romantic englez, tendinţa de evadare din spaţiile limitate, evoluţia în planuri vaste şi contemplarea perspectivelor infinite.

În legătură cu acelaşi poet, dar în relaţiune strânsă şi cu poezia preromantică, ne va apărea Eminescu şi în meditaţia lui închinată morţii iubitei, meditaţie care îşi face apariţia încă din această epocă şi pe care el avea s-o ridice în scurt timp pe culmile cele mai înalte ale artei. Poetul îşi pune şi probleme metafizice (ce este viaţa? Etc.) şi caută să le soluţioneze.

Cu vremea el se va elibera treptat de influenţele străine şi ne va da o poezie nouă, care va purta marca personalităţii sale.

Un alt aspect pe care îl semnalăm din poezia acestei epoci este credinţa în valorile artei. Poetul se crede un predestinat, el se simte mânat de puterea neîndurată a unui destin care i-a prescris durerea tuturor sacrificiilor dar şi unica înaltă mângâiere pe care arta o aduce spiritelor alese.

Oricât ne-ar întâmpina negaţia în această primă fază a poeziei sale, poetul rămâne totuşi dominat de credinţa în valorile înalte ale spiritului şi pe

această latură se diferenţiază de pesimistul de mai târziu.

<Note>

1. Pentru relaţiile lui Eminescu cu precursorii şi, mai apoi, cu poeţii postpaşoptişti contemporani, v. P. V. Haneş, M. Eminescu începător, în Prietenii istoriei literare; Radu I. Paul, Izvoarele de inspiraţie a cltorva poezii ale lui Eminescu, Cluj, 1934; P. Cornea, De la Alecsandrescu la Eminescu (studiile Eminescu şi predecesorii; Lirica postpaşoptistă şi Eminescu); I. Em. Petrescu, Eminescu. Modele..., cap. Universul paradisiac; Virgil Vintilescu, Eminescu şi literatura înaintaşilor, Timişoara, 1983.

6. Christ, ca şi restul poeziilor postume, au fost publicate, ulterior redactării cursului lui D. Popovici, de Perpessicius, în monumentala ediţie de Opere. Vol. IV şi V, Bucureşti, 1952, 1958.

<Titlu> PRIMELE AFIRMĂRI

Meditaţia în legătură cu moartea fiinţei iubite se leagă la Eminescu într-o mare măsură de poezia preromantică europeană şi ea a fost precedată în literatura română de opere care aduceau uneori o atmosferă foarte apropiată. Caracostea a arătat într-adevăr strânsa dependenţă a lui Eminescu de preromanticul englez Young, ale cărui Cugetări nocturne au lăsat urme precise în elegia Mortua est *1.

Mortua est este cea mai de seamă poezie pe care Eminescu ne-a dat-o pe tema aceasta; ea este de asemenea cea mai reuşită poezie cu acest subiect din literatură română şi una dintre cele mai de seamă realizări ale temei în literatura universală. Ea este în acelaşi timp, în ordine cronologică, cea dintâi manifestare de mare valoare a poetului român. Toate consideraţiile acestea mă fac să mă opresc mai îndelung asupra ei, să caut să descifrez vibraţiunile sufleteşti personale prin care ea se individualizează faţă de operele similare ale poeţilor români anteriori şi ce modalităţi ale viitoarei opere eminesciene sunt cuprinse în versurile sale.

Tema apare de timpuriu în poezia română şi ea traduce una dintre cele mai frecvente experienţe umane. Înlăturând toate celelalte forme şi reţinând numai poezia închinată morţii iubitei, imaginea primă care răsare în mintea noastră este aceea a lui Costache Conachi, cântăreţul plin de patimă al Zulniei şi cântăreţul adânc îndurerat al morţii acesteia. Poeziile pe care el le închină morţii femeii iubite sunt zbucniri spontane ale durerii sale şi dacă umbre străine se prelungesc asupra lor, acestea trebuiesc căutate în sfera literaturii poporane, de ale cărei bocete poetul nu este pe de-a-ntregul străin.

Cu totul diferită este situaţia lui Vasile Alecsandri. Se ştie că primele sale poezii sunt scrise în limba franceză. Una dintre acestea este intitulată La jeune

fille şi este închinată morţii unei tinere fete. Este vorba de Alphonsine Théotolinde Cot, fiica unuia dintre profesorii săi de la Paris, pe care de altfel poetul român nu avusese prilejul s-o cunoască. Alecsandri pleacă de la o operă asemănătoare franceză datorită chiar d-rei Cot, ea însăşi înzestrată cu daruri poetice. Pe o linie paralelă se putea aminti elegia D-nei Adèle Hommaire de Hellînchinată morţii tinerei poete franceze Elise Mer-coeur, elegie pe care Asachi o reproducea în coloanele aceleiaşi reviste în care publica şi elegia lui Alecsandri, Spicuitorul moldo-român.

În îndoita ei năzuinţă de a da expresie durerii poetului şi durerii tatălui celei dispărute, La jeune fille nu trece dincolo de primele acorduri ale unei lire pe care n-a lunecat încă nici o mână de mare maestru. Incontestabil superioară acesteia este cunoscută Dedicaţie, provocată de moartea iubitei poetului, Elena Negri. Oricât de preţuită ar fi fost, oricât de preţuită continuă să fie, iubirea şi durerea poetului n-au găsit cu toate acestea expresia lor cea mai fericită în această operă, ci într-o poezie mai puţin cunoscută, La Veneţia mult duioasă. Timpul s-a scurs, el a atenuat stridenţa sentimentului, a şters în acelaşi timp contururile prea materiale ale faptului. Durerea s-a aşezat liniştit în sufletul poetului şi ea găseşte un punct de sprijin în melancolia caldă ce îmbracă amintirile lui despre oraşul lagunelor. În acelaşi cadru Venetian, dar izvorând dintr-o mişcare mai vie a sentimentului şi retorizând oportun, Dedicaţia aduce oarecum o oficializare a durerii şi un eroism verbal ce a putut fi apreciat timp îndelungat. Alecsandri concentrează aici toate clişeele lipsite de expresivitate ale artei sale poetice, toate îndrăznelile sale nefericite de inovaţie lexicală: iubita lui nu este numai o stea – dulce, dragă sau lină – ci şi o steluţă, şi chiar o steluţă zâmbitoare; ea este de asemenea o „frumoasă îngerelă cu albe aripioare”, este un „vis de aur” şi chiar, ceea ce era mai grav pentru o elegie de genul acesta, „o dulce dezmierdare”. Aşadar toate culorile spălăcite ale Parnasului alecsandri şi tot nectarul zăcut al Olimpului său erotic. Şi totuşi în poezia aceasta, cu avânturi încătuşate în şablon şi convenţie, se poate surprinde şi o mişcare uşoară de simţire reală: este momentul în care poetul, trecând dincolo de efuziunile despletite şi apostrofate, rememorează scene veneţiene din iubirea sa. Strofa se încarcă cu o povară inutilă în partea ei primă, dar un regret plin de căldură şi de lumină o înfiorează în partea a doua. Ne găsim în felul acesta pe calea ce avea să ducă la opera amintită mai înainte, La Veneţia mult duioasă, în care poezia erotică se menţine în măsura în care sentimentul iubirii se întrepătrunde cu sentimentul cadrului. Şi ne găsim în acelaşi timp pe calea ce avea să ducă la evocarea discretă din Serile la Mirceşti, cea mai poetică apariţie a imaginii Elenei Negri în întreaga operă poetică a lui Vasile Alecsandri.

O cultivare copioasă a convenţionalului aducea şi Bolintineanu în a să O fată tânără pe patul morţii, poezia care a creat ca prin magie faimă şi

popularitatea autorului. S-a văzut într-însa influenţa poetului francez André Chénier, a cărui Tânără captivă aducea în lamentaţiile ei o atmosferă sentimentală asemănătoare poeziei lui Bolintineanu. Ea a putut fi raportată însă cu tot atâta îndreptăţire la poezia Căderea frunzelor a lui Millevoye. În realitate, se pot urmări unele corespondenţe între poezia română şi poeziile franceze amintite şi s-ar putea urmări unele corespondenţe şi în numeroase alte poezii pe aceeaşi temă.

Ea traduce o tristeţe elementară şi pe raza vastă a acestui sentiment sunt posibile multiple întâlniri. Sânt multe rezervele pe care le stârneşte poezia lui Bolintineanu: una dintre cele mai serioase este cultul involuntar al contradicţiilor, pe care tăria sentimentului şi fluiditatea versului izbutesc să le atenueze în parte. Poetul se mişcă apoi de predilecţie în imaginile şi situaţiile convenţionale ale Arcadiei, peste care aruncă haina cernită a elegiei lamartiniene. Şi de altfel fecioara pe care Bolintineanu o sortea morţii nu aducea resemnarea binecrescută a diafanelor victime romantice; resemnarea ei era numai relativă, ea ar fi cedat bucuros altora întâietatea în cursa către împărăţia umbrelor. Poezia realiza însă pe linia expresivităţii anumite simetrii şi repetiţii, calităţi care, laolaltă cu fluiditatea versului, aveau să o impună timp îndelungat cititorilor.

Într-o situaţie cu totul aparte se găseşte sub raportul acesta Gheorghe Asachi, care a fost ispitit de asemenea de temă. Este vorba despre poezia închinată iubitei sale Bianca Milesi, care figurează în versurile sale sub numele de Leuca. Idila dintre dânşii ia capăt în anul când poetul moldovean este obligat să părăsească Roma. Bianca Milesi moare în 1849 şi poezia care ne interesează se fixează la această dată. Îndelungata despărţire a purificat până la angeli-zare sentimentele poetului, îndrumate de altfel de la natură către forme lipsite de orice fior de senzualitate. Şi pentru că Asachi se plasează pe planul opus aceluia pe care se situează Eminescu, voi insista mai mult asupra lui cu scopul de a sugera din analiza operei sale, care puteau fi modalităţile în care urma să se realizeze elegia eminesciană. Pentru Asachi moartea iubitei este un prilej potrivit să-şi aducă aminte de înaltele ei virtuţi şi să le preamărească. Elegia lui este în strânsă legătură cu erotică şi nu se poate înţelege de-cât laolaltă cu aceasta. Iar erotica sa este, asemenea aceleia a lui Alecsandri, o poezie de preamărire a femeii iubite, dar şi o poezie de preamărire a peisajului italian în care se desfăşoară iubirea sa. Dar Asachi nu se leagă de Veneţia, ci de Roma; nu de o cetate care murea, ci de una care murise lăsând posterităţii drept moştenire cultul auster al virtuţilor. Prin structura lui spirituală, poetul este un latinist şi iubirea lui are oarecum aspectul unui act ce se desăvârseş-te în cadrul programului cu severităţi franciscane al acestei şcoli. Leuca este în primul rând o concentrare de calităţi morale, sub radierea puternică a cărora materialitatea ei se atenuează până la

diafan. Iubita lui Asachi nu are braţe făcute pentru îmbrăţişare, nici nu vine la el încărcată de sărutări ca Elena Negri. Din fiinţa materială, ea nu păstrează decât ochii luminoşi, a căror lumină este mai degrabă un simbol al vieţii morale şi un element prin care iubita devine ea însăşi o notă luminoasă în luminosul peisaj italian.

În căutarea temelor luminoase care să fie preamărite pe lira lui, fantezia poetului este solicitată să se oprească asupra frumuseţii şi virtuţii femeii iubite:

Uşurel pe munte Pincio între pinii verzi răzbate,
De virtute şi frumuseţe acolo-i videa minune.
Acolo zâna mea trece pe cărările-ncântate,
Strălucind ca o lumină care niciodat-apune.

Apariţia Leucăi în cadrul acesta roman şi viziunea plastică a cărărilor ce urcă pe Monte Pincio printre pinii verzi îţi dă impresia că pentru poetul român om şi natură îşi pierd deopotrivă contururile individuale, se prelungesc unul în altul şi se spiritualizează unul prin altul. Dar frumuseţea plastică a peisajului astfel animat este concurată puternic de frumuseţea valorilor morale: amorul nu îşi face singur apariţia în versurile lui Asachi, el este escortat pas cu pas de virtute şi de spiritul înţelept. Exprimând fericirea sau durerea în iubire, poezia lui Asachi nu arată pe poet plecat asupra vieţii sufleteşti proprii, cu atenţia fixată pe planurile interioare ale simţirii sale. Lui Asachi îi lipseşte vocabularul indicat pentru analiza directă a stărilor sentimentale, de aceea el face ca această simţire să trăiască în elementele naturii şi, detaşând-o astfel de sine, să o poată contempla şi analiza ca pe nişte valori obiective. Prin această latură a sa, poezia erotică a lui Asachi subliniază factura spirituală clasică a poetului şi ne dă posibilitatea unei definiri a lui în cadrul literaturii române. Pentru cine are în vedere felul caracteristic în care Vasile Alecsandri reacţionează în faţa durerii, apropierea între el şi Asachi răsare în mod spontan. Nici Alecsandri nu poate concentra atenţia sa timp îndelungat asupra vieţii sufleteşti. Ochiul său este atras îndeosebi de jocul de imagini al lumii exterioare, viaţa care palpită în operă lui este în primul rând o desfăşurare de elemente picturale în care tonul clar şi contururile definite sunt cultivate în chip prevalent. Acesta este cazul poeziei amintite puţin mai înainte, Dedicaţie. Deşi moartea ar trebui să formeze momentul central al elegiei, poetul evadează din sfera sentimentelor negative şi se refugiază în amintirea zilelor fericite, „luminoase şi îndumnezeite”, în amintirea nopţilor „Veneţiene şi pline de-ncântări”. Spirit mediteranean, îndrăgostit de armonie, de lumină şi de culoare, Vasile Alecsandri este anunţat în aceste direcţii de Asachi, care aducea literaturii române acelaşi spirit mediteranean şi aceeaşi clasică adeziune la tot ce este lumină, armonie şi ordine. De aceea nu trebuie să ne surprindă că ultimul

moment al acestei drame sentimentale care ar trebui să dea expresie patimei ce culminează şi disperării sale, în loc să vibreze sub accentele zguduitoare ale deznădăjduirii saphice se desfăşoară discursiv pe treptele logice ale tratatelor de retorică.

Simţirea poetului nu izbucneşte năvălitoare rupând în faţa ei toate zăgazurile, ci se desfăşoară liniştit, pe drumurile sigure trase de înţelepciunea omenească. Iubirea lui nefericită nu l-a dus la negaţie şi la revoltă, el a scos dintr-însa o lecţie de ordin moral şi umanitar: simţirea lui, căreia nu-i era îngăduit să ardă pe altarul sacru al dragostei, se converteşte în setea imperioasă de binele general, de binele patriei. Faptul acesta constituie bilanţul moral pe care poetul construieşte poezia închinată morţii Biancăi: pornind de la acest eveniment, care în mod firesc ar fi trebuit să ducă, în ordinea poetică, la elegie, Asachi nu se lasă copleşit de durerea morţii, el se simte atras de înaltele calităţi morale ale dispărutei şi în felul acesta poezia lui se sustrage tonului minor şi capătă accente puternic înstrunate de odă. (Consacrat memoriei de Leuca, în Culegere de poezii, 1863).

Poezia lilială a lui Bolintineanu se îneca în convenţional şi sucomba sub greutatea contradicţiilor interne, în altă ordine de idei, am văzut că ea nu exprima propriu-zis durerea pe care o încearcă iubitul la moartea iubitei sale, ci durerea unei tinere feţe ce se găseşte în pragul morţii. În felul acesta, apropierile făcute între poezia lui Bolintineanu şi aceea a lui Eminescu ignorează un fapt esenţial: că, în ultima analiză, cei doi poeţi nu tratează aceeaşi temă.

Aceeaşi temă este tratată, însă în Dedicaţia lui V. Alecsandri. Lăsând totuşi ca sentimentul elegiac să fie concurat şi atenuat de sentimentul naturii şi de rememorarea unor scene de iubire fericită din trecut, poetul se arată şi aici ceea ce a fost el întreaga lui viaţă: un spirit care evită durerea, inapt să se coboare în adâncurile sufleteşti.

Mai departe decât Alecsandri mergea pe linia aceasta Asachi: îndrăgostit de marile valori morale, moartea iubitei este pentru el un prilej de preamărire a înaltelor calităţi sufleteşti ale acesteia. Ca şi la Alecsandri, sentimentele sale de iubire şi durere îşi asociază un puternic sentiment de adoraţie a Italiei şi în exprimarea acestor variate stări afective tonul elegiac este înăbuşit şi poezia capătă accente de odă.

Nimic aşadar la toţi poeţii aceştia din voluptuoasa adâncire în durere. Adevărata elegie la moartea iubitei rămânea să fie creată şi Eminescu este cel care o creează.

Am amintit mai înainte că unul dintre punctele de articulaţie ale elegiei lui Eminescu este elegia preromantică. Lucrul acesta a fost urmărit de aproape de profesorul Caracostea şi eu vă rog să urmăriţi totul în studiile sale. Dar în legătură cu aceeaşi poezie am amintit mai înainte şi poezia La o mamă a lui

Alecsandri, apărută în Foaia Societăţii de la Cernăuţi din anul 1865. Apropierile între cele două opere sunt atât de izbitoare, încât unii cercetători – Iorga în primul rând şi Călinescu după aceea – s-au simţit îndreptăţiţi să afirme că La o mamă nu aparţine lui Alecsandri, ci lui Eminescu.

Alecsandri este prezent într-adevăr în preocupările autorului elegiei Mortua est, dar nu poezia amintită aici a reţinut în mod special a-atenţia lui. Unul din cei mai minuţioşi cercetători ai/raporturilor literare dintre Alecsandri şi Eminescu, I. M, Rascu, stabileşte că răsunetele cele mai puternice ale lui Alecsandri în MorVua est nu vin din poezia publicată în Foaia de la Cernăuţi, ci din alte opere în care era vorba însă de acelaşi fapt: moartea iubitei. În această situaţie se afla poezia Dri-Dri, amintită în Epigonii, în care Alecsandri plânge moartea unei artiste pariziene, ale cărei graţii el avusese prilejul fericit să le cunoască de aproape şi să le preţuiască. El se simte atras însă în mod cu totul deosebit de o altă poezie a lui Alecsandri, Emmi, în care era vorba de asemenea de moartea unei tinere fete. Ceea ce a putut determina pe Eminescu să aibă într-o stimă deosebită această poezie n-a fost numai tema, ci şi rezonanţa înrudită a numelui fetei deplânse. Emmi este prezentă în mintea lui Toma Nour, eroul din Geniu pustiu; ea serveşte drept temă pentru o încercare dramatică eminesciană, intitulată Amor pierdut – viaţă pierdută, în care, fapt semnificativ, imaginea Italiei cu cer senin, cu mare albastră, cu alei de naramze, se plimbă aşa cum se plimbă şi în versurile lui Alecsandri; dar în care, fapt tot atât de semnificativ, chemarea Italiei este contrabalansată de chemarea Bucovinei cu castele în ruină şi cu luna galbenă fugind printre norii negri, în afară de aceste poezii, Dedicaţia amintită mai înainte a fost de asemenea prezentă în mintea poetului, care se resimte de o uşoară influenţă din partea ei, care transcrie în manuscrisele sale unele versuri sau strofe izolate dintr-însa. Se ştie – se ştia de asemenea şi pe vremea lui Eminescu – că poezia lui Alecsandri era dedicată unei Elene, Elenei Negri; şi s-a emis ipoteza că faptul acesta a determinat pe Eminescu să intituleze elegia sa, în prima ei formă, Elena. Acesta este într-adevăr titlul sub care figurează varianta primă a ei, în ms. 2259 al Academiei Române. Natural, aceasta rămâne o simplă ipoteză. Poezia lui Eminescu izvorăşte în primul rând dintr-o experienţă personală şi s-ar putea că titlul ei să fie în funcţie de această experienţă. Poetul a renunţat însă de timpuriu la el, deoarece sub forma aceasta incidentele biografice se transpuneau prea direct şi prea crud în poezie. Se observă într-adevăr de timpuriu la Eminescu năzuinţa de a elimina notele particulare, de a se ridica la general. Poezia discutată anterior, Amicului Filimon Ilea, care figurează sub acest titlu în manuscris, reduce la iniţiale numele propriu în forma publicată: nu Amicului Filimon Ilea, ci Amicului F.I. Aceeaşi năzuinţă de a şterge incidenţele a impus sacrificiul primului titlu al elegiei Mortua est. Dar alături de acest argument, care se întemeiază pe concepţia generală a poetului

despre poezie, cred că se poate invoca un altul, izvorât din natura însăşi a elegiei ce ne preocupă.

Pentru o operă care înfăţişează sufletul omenesc în zbuciumul lui nebun sub hotărârea neînfrântă a destinului, primul titlu apărea cu totul nepotrivit: cadenţa lui lină, timbrul vocalic în care se încheia, erau de natWă să sugereze o desfăşurare lentă a sentimentelor şi cereau o atmosferă clară. Poezia nu permitea însă aceasta; de aici necesitatea de a căuta un titlu adecvat şi prin sensul lui, prin structura lui fonetică, prin tăietura bruscă a finalului, care nu îngăduia vibraţiuni în continuare. Mortua est se impunea: bătea în el aripa dură a unui destin implacabil şi astfel el făcea un bloc unitar cu poezia.

Am arătat mai înainte zona literară în care se plasează elegia Mortua est. M-am raportat deopotrivă la elegia preromantică şi la poezia cu aceeaşi temă a lui Vasile Alecsandri, dar semnalam totodată existenţa unei experienţe personale de la care porneşte opera. Într-adevăr, spre osebire de celelalte prime încercări poetice ale sale, care au luat naştere sub influenţa strânsă a unor modele străine, Mortua est traduce în primul rând o puternică experienţă personală şi realizarea ei estetică s-a făcut progresiv, pe măsură ce sentimentul s-a degajat de sedimentele biografice şi a căpătat o semnificaţie generală. Urmează de aici că poezia a parcurs mai multe stadii, legate într-o măsură diferită de faptul biografic iniţial. Din fericire^ manuscrisele poetului ne îngăduiesc să urmărim de aproape atât experienţa ce se găseşte la baza poeziei, cât şi treptata elaborare a acesteia.

Cele dintâi indicaţii le-am notat în legătură cu poezia Din străinătate, aşa cum aceasta figurează în manuscrisul 2259. Este vorba acolo de nostalgia pentru locul natal, de dorinţa unei vieţi de linişte şi de iubire la ţară, dar şi de amintirea unei idile ce s-a încheiat în doliu. A-ntâlnit-o în luncă, într-o zi de primăvară; avea părul negru împletit în coade, ochi de foc şi faţă zâmbitoare. Ea şi-a plecat ochii plini de timiditate, iar el s-a oprit săgetat pe loc. Memoria nu-i ajută să-şi amintească tot ce s-a întâmplat atunci. Dar în veghile lui nocturne îi răsar în faţă biserica, mormintele şi-o cruce neagră. Şi încă de pe acum – suntem în 1865 – meditaţia îl ispiteşte şi ea se toarnă în forme crude:

Azi să ghicesc ce-i moartea? Iată ce-mi mai rămâne. Ştiu eu de ce-am iubit-o? Ştiu eu de ce-a murit? Adesea nu dorm noaptea... gândesc, răzgândesc bine Şi nu ghicesc nimica cu capu-mi ostenit.

Suntem încă departe de „capu-mi pustiu cu furtune, dar drumul este indicat de poet din primele mişcări. O mărturie preţioasă în această ordine o păstrează manuscrisul 2252 din biblioteca Academiei Române, într-o poezie, căreia poetul nu i-a dat formă definitivă, el îşi aminteşte de acea primă înfiorare de dragoste şi retrăieşte durerea ce i-a pus capăt:

O, dulce înger blând,

Cu ochi uimiţi de mari
La ce mai reapari
Să-ngreui al meu.

Părea că te-am uitat,
Că n-oi mai auzi
Că-mi aminteşti vo zi
Din viaţa mea de sat.

Mai poţi să-ţi aminteşti
Cum noi umblam desculţi
Şi tu steteai s-asculţi
Duioasele-mi poveşti?
Spuneam cum au îmblat
Frumos fecior de crai
În lume nouă ai
Iubita de-au aflat.

Ca şi când te-ai mira
Tu ochii mari făceai,
Deşi mă pricepeai
C-o spun în pilda ta;
Şi-apoi când te rugăm
Să-mi spui de mă iubeşti
Prindeai ca să şopteşti
Cu buzele abia!

Şi-mi răspundeai cu dor:
„Tu nu mă vei căta,
În veci rămân a ta
Căci drag îmi eşti de mor.
Uitaşi al tău cuvânt:
Nu m-ai chemat să viu
Alăturea-n sicriu,
La stânga ta-n mormânt!

Dar azi, când se părea
Că-n veci eu te-am uitat,
Tu iar te-ai arătat
Ca-n tinereţea mea;

Suflarea ta uşor

Zburat-au răcorind
Şi-ncet întinerind
Întâiul meu amor

Mai tare să-mi vorbeşti
– De mine ce te temi? – S-aud cum tu mă chemi
Acolo unde eşti!
Curând, curând şi eu
Îmi pare c-oi pleca
Pe dulce urma ta,
Iubit copilul meu!

În această ambianţă sufletească a luat naştere Mortua est. Afară de unele versuri sau strofe izolate, care se află împrăştiate în alte manuscrise, poezia se află în toate variantele ei în ms. 2259 al Academiei Române. Prima şi a doua variantă, care prezintă aceeaşi grafie, sunt datate din octombrie 1866. Data aceasta nu corespunde însă datei la care a fost elaborată, ci aceleia când ea, împreună cu altele, a fost transcrisă în acelaşi manuscris, în prima ei formă, elegia era intitulată, după cum am amintit mai înainte, Elena. Poetul a revenit însă ulterior, adăugându-i titlul definitiv.

Textul definitiv al poeziei a fost publicat în Convorbiri literare din 1 martie 1871 şi el a fost precedat în coloanele acestei reviste de alte două poezii ale lui Eminescu, Vénère şi Madonă şi Epigonii, prima apărută la 15 aprilie 1870, a doua la 15 august în acelaşi an. Dacă totuşi găsesc necesar să înfrâng criteriul cronologic al apariţiei lor şi să vorbesc mai întâi de poezia închinată morţii iubitei, o fac pe de o parte pentru motivul că, în elaborare, aceasta precede pe celelalte, iar pe de altă parte pentru că ea ne dă prilejul să urmărim de aproape procesul de creaţiune poetică la Eminescu. Bogatul material din care poezia s-a degajat în liniile ei definitive a fost concentrat de Perpessicius în capitolul documentar al ediţiei sale. Editorul a depus o muncă remarcabilă, prin calitatea şi rezultatele ei, în descifrarea textului eminescian, care, după cum se ştie, aduce greutăţi mari la fiecare pas. Cu toate meritele sale însă, ediţia amintită nu poate fi pusă la contribuţie pentru cercetarea adâncă a poeziei care ne preocupă. Din multiplele motive care s-ar putea aduce, eu voi aminti unul singur: pe baza materialului rămas de la poet, editorul creează o variantă pe care Eminescu n-a scris-o niciodată. La câtva timp după transcrierea variantei a doua, poetul revine asupra temei şi pe aceleaşi pagini, în margini, modifică unele strofe ale acesteia şi adaugă altele cu totul noi. Perpessicius combină unele strofe din varianta a doua cu unele din aceste strofe târzii şi ajunge astfel să ne dea o formă nouă a poeziei, foarte apropiată, de textul definitiv.

Nici o indicaţie a poetului nu-l autoriza să sacrifice anumite pasaje din varianta a doua sau din forma adăugata ulterior. Alegerea şi aranjarea materialului s-a făcut avându-se în vedere forma definitivă a poemei, aşadar o operaţie posterioară şi care nu se aplica direct materialului cu care lucrează editorul. În aceste împrejurări, cercetarea nu poate face abstracţie de manuscrisele poetului.

În asperităţile ei formale, în ezitările şi revenirile ei, prima variantă trădează nesiguranţa începătorului.

Redusă la momentele ei capitale, poezia, care poartă întipărită de-a lungul ei durerea pricinuită de moartea iubitei, prezintă o schemă ascendentă, în primul rând, poetul îşi pune o serie de întrebări în legătură cu viaţa şi cu moartea. Timbrul preromantic al dubiului între existenţă şi neexistenţă îşi asociază, în spiritul artistului ambulant de pe acea vreme, o expresie shakespeareană: „A fi sau a nu fi?” Răspunsul la această întrebare i-l punea la îndemână Bolintineanu şi el constă în viziunea macabră a scheletelor, în mijlocul cărora iubita lui îşi arată craniul vid şi, sub frunte, fundurile pustii în care, în viaţă, scânteiau diamantele de foc negru ale ochilor. Manieră şi convenţie era întrebarea, modă literară este răspunsul: Bolintineanu introdusese în literatura română poezia cadavrelor şi meditaţia anemică asupra craniilor smulse mormântului. Dacă meditaţia de esenţă preromantică răspundea unei trăsături temperamentale a lui Eminescu, macabrul romantic depăşea viziunea proprie lui. Poezia nu poate creşte pe aceste elemente. Finalul aducea însă o zbucnire de altă natură, care scapă modei zilei, care traduce poetic o vibraţie sufletească adâncă: revoltă împotriva divinităţii, care a sortit lumii, care a sortit iubitei sale un sfârşit atât de dureros: viaţa nu este decât vis, dar un vis ce se încheie în mormânt. Şi dacă acesta este destinul lumii, ce trebuie să facă? Să râdă ca nebunii, să blesteme, să plângă? Acesta este scopul vieţii? Şi scopul pentru care a fost creată iubita, a fost ca ea să moară tânără? Existenţa este lipsită de sens, pe faţa vânătă a celei moarte nu este scris numele lui Dumnezeu. Momentul acesta de revoltă împotriva lui Dumnezeu este partea cea mai puternică a meditaţiei din prima lui variantă şi singura care s-a închegat într-o formă artistică apropiată de desăvârşire. Prelucrările ulterioare nu-l vor modifica decât foarte puţin.

Tensiunea înaltă pe care sentimentul o atingea în acest punct şi care pune în lumină fibra byroniană a sufletului lui Eminescu nu putea fi echilibrată de momentele poetice precedente. Reflecţiunile în legătură cu caducitatea vieţii omeneşti ocupau în economia poeziei un spaţiu prea dezvoltat şi sugerau că încheiere o împăcare cu hotărârea destinului, în afară de aceasta, momentul nu fusese expurgat pe de-a-ntregul de elementele biografice: lipsită de aur, lipsită de nume, tânăra fată nu avusese parte în lumea aceasta decât de calomnie.

Era prea multă zgură pământească pentru ca poezia să-şi poată întinde liber aripile; era prea resemnată atitudinea poetului, pentru, ca ea să poată justifica revolta din final. Pentru că în formă ei definitivă elegia avea să se construiască pe final. Şi cum, prin revolta lui împotriva destinului, finalul avea trăsăturile bine marcate ale unui gest titanian, poetul putea să creeze perspectivele adecvate, eliminând, adăogând şi adâncind.

Începutul îl face varianta a doua a elegiei. Ea ne dă prilejul să urmărim în începuturile sale procesul prin care această poezie, nedefinită în sentimentele şi concepţia sa, ajunge să se unifice în cele din urmă pe linia titanismului. Prima mişcare era destinată să creeze perspective spaţiale şi să reţină totodată mai îndelung atenţia asupra copilei moarte, a cărei imagine era sacrificată, în prima variantă, în avantajul reflecţiunilor în legătură cu soarta generală a omului. După prima strofă, care în liniile ei mari rămâne aceeaşi în toate variantele, urmează două strofe ce constituie punctul de plecare al imaginii în care Eminescu avea să prindă câmpul uranic: (ms. 2262, f. 13).

Tu treci pe când noaptea e-o abracadabră
Şi-n ceruri, de stele s-aprind candelabre
Ce sala albastră a lumii lumină,
Cu nourul rege, cu luna regină.

Tu treci fericită astfel cât îmi pare
Că văd cum prin nouri tu treci ca o zare,
O zare de aur, un vis fericit,
O umbră de raze, un înger iubit.

Versurile acestea s-ar impune să fie cercetate între altele sub raportul contribuţiei pe care elementul cromatic o aduce constituirii imaginii eminesciene, în evoluţia cronologică a ei. Cromatica poetului este în strânsă corelaţie cu viziunea lui despre lume şi constituie adeseori termenul material al unei antiteze care asociază elementului moral elemente de ordin fizic.

Am amintit despre existenţa unor imagini ce definesc viziunea poetului la epoci determinate din viaţa sa şi am dat un exemplu de imagine caracteristică începuturilor. O altă imagine caracteristică aceleiaşi vârste este aceea pe care, cu un termen împrumutat din poezia horaţiană, am putea-o numi pallida mors. Imaginea morţii ia uneori în poezia lui Eminescu aspectul unei fiinţe moarte, dar o fiinţă ale cărei determinări individuale îngăduiesc totuşi spiritului contemplator evaziunea în general şi-l ispitesc către simbol: în aceste împrejurări, moartea însemnează lumea, moartea însemnează pământul; însemnează legea supremă a lumii şi pământului.

Viziunea macabră a lumii scheletelor, pe care poetul o aducea în prima

variantă a poeziei şi o menţinea şi în cea de a doua constituie o analiză a imaginii morţii. Eminescu este însă un poet al contrastelor. Scheletele, moartea, pământul alcătuiesc planul întunecat al unui tablou de proporţii, ale cărui regiuni superioare sunt luminate de luna regină, de stelele adunate în candelabre. Transpunând totul în lumea morală, el creează astfel două planuri contrastante: unul întunecat, al durerii, al morţii, al pământului; celălalt luminat, al speranţei, al cerului. Un vers la care poetul a renunţat, intercalat în strofa a doua a celei de a două variante a elegiei dă o expresie pregnantă ideii; iată-l:

Pământul în doliu şi cerul în stele.

„Pământul în doliu şi cerul în stele" se află laolaltă în sufletul poetului şi el se zbate într-o luptă dramatică în încătuşarea lui de lumea pământului şi în năzuinţele lui către cer. Dacă nu mi-ar fi teamă că apropierii mele i se va da o semnificaţie pe care ea n-o poate avea, aş aminti aici celebrul poem al lui Byron Cer şi pământ: expurgat de fabulă, contemplat în valorile lui simbolice, poemul acesta dezvoltă un contrast asemănător. Dar dacă cele două opere îşi corespund prin baza pe care se dezvoltă, ele se deosebesc prin postulatele morale ce le încoronează.

A doua diferenţă notabilă între cele două variante o constituie intercalarea unei strofe noi în a doua formă a elegiei. După ce arată neplăcerile pe care tânăra fată le avusese în scurta ei viaţă pământească, poetul continuă arătând avantajele morţii:

O, moartea e-un caos, o mare de stele,
Când viaţa-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu stele-nflorit
Când viaţa-i un basm pustiu şi urât.

Meditaţia prinde astfel din nou firul general al soartei omeneşti. Ea ne face să vedem în moarte suprema fericire: moartea este singură realitate, ea ne eliberează de iluzia urâtă a vieţii şi ne deschide porţile luminii. Să nu ne oprim la ceea ce ar putea să pară contradicţie. Poezia se desfăşoară dialectic, dar la baza ei se găseşte zbuciumul sufletesc al celui încercat de cea mai mare durere şi raţionamentul transpune drumul în zig-zag al sentimentului.

Cer şi pământ, viaţă şi moarte – opoziţiile izvorăsc liber din meditaţia asupra destinului omenesc şi constituiesc cele două planuri de manifestare caracteristice temei poetice titaniene.

Privind astfel comparativ cele dintâi două forme ale elegiei Mortua est, constatăm că prima variantă aducea un singur moment de simţire sinceră şi de poezie: era izbucnirea de esenţă titaniană a revoltei din final.

Cum poezia era făcută să se dezvolte pe momentul acesta, varianta a doua trebuia să adâncească spiritul titanian al poeziei.

Într-adevăr, poetul indică aici cele două planuri contrastante pe care avea să se desfăşoare poezia şi sugerează – în forme încă stinse – perspectivele infinite ale spaţiului ceresc. Modificările aduse ulterior aveau să adâncească aceste trăsături, li vă rămânea însă poetului şi sarcina de a da o linie fermă meditaţiei, de a elimina datele de biografie crudă şi pasajele de cruditătţi cadaverice; îi vă rămânea mai cu seamă sarcina de a generaliza sentimentul la potenţialul titanian al finalului.

La o dată care nu poate fi precizată, el a revenit asupra elegiei şi a supus-o unor transformări fundamentale. Lăsând pentru moment la o parte modificările pe care le sufere prima strofă, modificări făcute să sublinieze maturizarea tehnicii artistului şi schimbarea viziunii sale, voi reţine cele două strofe următoare. În această formă ele sună:

Trecut-ai când ceru-i câmpie senină,
Cu râuri de lapte şi flori de lumină,
Când norii cei negri par sombre palate
De luna regină pe rând vizitate.

Te văd că o umbră de-argint strălucită
Cu-aripi ridicate la ceruri pornită
Suind palid suflet a norilor schele
Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

Anumite modificări ale acestui pasaj descriptiv erau anticipate în varianta a doua. Forma primă la care poetul se oprise acolo dădea o viziune diferită: lumea avea aspectul unui palat uriaş, în care norul şi luna alcătuiau perechea regală. Poetul vrea să sugereze fantasticul viziunii şi noaptea îi apare la început o „vrajă”. Calificarea îi pare însă lipsită de plasticitate şi de aceea o părăseşte; noaptea devine în felul acesta o abracadabră; în cer se aprind candelabre de stele; ele luminează sala albastră a lumii în care apar norul-rege şi luna-regină. Imaginaţia poetului se lasă astfel furată de fantasticul popular, pentru că perechea regală însemnează o reminiscenţă din basmele poporului. Dar pentru popor, a cărui imaginaţie nu era barată în nici un fel, împăratul era soarele şi împărăteasa era luna. Eminescu este el însuşi, în anumite momente, un poet al anarhiei cosmice; dar, în această poziţie a ei, elegia nu permitea o viziune anarhică, noaptea lui nu putea să fie luminată în acelaşi timp de soare şi de lună. Nu din pricină că cele două personaje ale mitologiei populare nu s-ar fi putut întâlni în versurile sale, aşa cum se întâlneau în poezia poporului.

Dar poezia lui Eminescu rămâne o elegie închinată morţii şi nopţii; ea trebuie să se încarce de umbre transparente, de lumini stinse, de mister, pentru ca în această atmosferă rarefiată şi plină de incantaţii nocturne să dispară orice idee de limitare.

Dar cu toate că nu soarele, ci norul, era monarhul, strofa se organiza totuşi folcloric. O modificare ulterioară a ultimului ei vers aduce o atenuare a acestui element folcloric: norul nu mai este văzut ca un rege, el este văzut ca un palat, în această redactare, el sună în felul următor:

(Ce sala albastră a lumii lumină)
Cu norii palate, cu luna regină.

Versul rămâne net descriptiv şi cu elemente în juxtapunere. El se depărtează şi mai mult de spiritul folcloric, în forma pe care o ia mai târziu:

Cu nourii palizi, cu luna regină.

Un element nou a intervenit în această ultimă formă: norii nu mai sunt regi, nu mai sunt nici palate în care locuiesc regii; calificarea lor se face în scară cromatică şi strofa, care era în căutarea formei ultime, se echilibrează definitiv pe un contrast de culori: cerul este o câmpie senină şi norii sunt nişte palate întunecate, pe care luna le vizitează pe rând:

Trecut-ai când ceru-i câmpie senină,
Cu râuri de lapte şi flori de lumină,
Când norii cei negri par sombre palate
De luna regină pe rând vizitate.

Strofa concentra astfel elemente cu care poetul lucrase în formele ei anterioare: norii nu mai sunt palizi, ci negri; ei nu mai sunt palate, ci par nişte palate întunecate.

În aspectul lor ultim, versurile au părut că înscriu o contradicţie şi cercetarea aplicată textului eminescian a căutat cele mai adeseori nu s-o explice, ci s-o escamoteze.

Ceea ce vom reţine pentru moment, este că cele două planuri a căror existenţă poetul o schiţase în varianta a doua a poeziei, îşi adâncesc tot mai mult contururile şi îşi precizează poziţiile lor contradictorii: cer şi pământ, lumină şi umbră, viaţă şi moarte, iată sfera în care se va mişca mai departe poetul, în care se vor desfăşura sentimentele sale.

Am urmărit procesul de creaţiune poetică eminesciană în legătură cu

elegia Mortua est. Am arătat cu acel prilej că partea cea mai rezistentă a poeziei, în prima ei variantă, era revoltă împotriva hotărârii divinităţii şi că poezia avea să ajungă cu vremea la configuraţia ei definitivă pornind de aici. Pasajul acesta nu-şi găsea însă puncte de susţinere în momentele poetice care-l precedau şi modificările ulterioare erau destinate să simplifice pe de o parte linia poetică, să adâncească meditaţia în aşa fel încât să justifice revolta din final şi să creeze perspectivele indicate pentru desfăşurarea unui sentiment de tensiune titanianã. Am semnalat cum, începând cu varianta a doua, opoziţiile caracteristice temei titaniene apar liber, atât în prezentarea spaţiului ceresc, care se organizează la poetul român pe jocul în contrast al umbrei şi luminii, cât şi din meditaţia asupra destinului omenesc. Poezia rămânea însă încărcată şi în această variantă, ca şi în cea dintâi, de elemente biografice de natură să-i diminueze interesul, rezultat pe care ea îl atingea de altfel şi prin cultul macabrului. Într-adevăr, la vârsta aceasta Eminescu se arată încă sub influenţa literaturii cu schelete, pe care el o putea cunoaşte din romantismul sau preromantismul european, dar pe care o putea cunoaşte în primul rând din poezia lui Dimitrie Bolintineanu. Notam în acelaşi timp că poezia se caracterizează prin inegalitatea de potenţial a sentimentului. Îi rămânea aşadar poetului obligaţia să adâncească şi să concentreze meditaţia, să lărgească perspectivele spaţiale, să gradeze şi să adâncească sentimentul în aşa forme încât revolta titaniană ce încheie elegia să se găsească într-o motivare şi progresiune naturală.

Această operaţiune o întreprinde Eminescu în cea de a treia variantă, foarte apropiată de forma definitivă. Am urmărit în parte modificările suferite de versurile prin care poetul crea perspectivele spaţiale şi am semnalat în momentul acesta viziunea folclorică pe care el o arată în organizarea spaţiului uranic. Semnalăm însă în acelaşi timp şi modificările ulterioare prin care Eminescu reuşeşte să atenueze elementul folcloric, fără să ajungă însă la difinitiva lui înlăturare. Este drept că în forma lor ultimă, cele două versuri discutate:

Când norii cei negri par sombre palate

De luna regină pe rând vizitate se detaşează de mentalitatea folclorică şi au un puternic colorit romantic: palatele sombre vizitate pe rând de luna-regină ne duc mai degrabă cu mintea către romantismul german. Dar într-o altă poziţie a ei, strofa reţinea încă reminiscenţe din credinţele poporului: câmpia senină a aerului brăzdată de râuri de lapte ne duce într-adevăr cu mintea către elementele precise din cosmografia populară, vorbeşte de o cale a „laptelui” ce brăzdează cerul senin.

Este drept şi Biblia vorbea de o ţară a făgăduinţei, un fel de „pays de Cocagne”, în care curg râuri de lapte şi miere. Dar linia generală a poeziei, care

nu vorbeşte de o lume de dincolo ca de o ţară a făgăduinţei, în stil biblic, nu îngăduieşte o astfel de apropiere şi ceea ce trebuie ţinut de asemenea în seamă, momentul acesta nu este izolat: în formele anterioare ale poeziei el făcea parte, după cum am văzut, dintr-un complex de elemente folclorice.

Aceeaşi deschidere de orizonturi ne întâmpină şi în strofa a treia. Ne aducem aminte de forma pe care o avea în varianta a doua: în ascensiunea ei către cer, tânăra fată era înfăţişată ca o zare ce străbate norii:

Tu treci fericită, astfel cât îmi pare
Că văd cum prin nouri tu treci ca o zare
O zare de aur, un vis fericit
O umbră de raze, un înger iubit.

Dintre modificările imediate la care sunt supuse versurile acestea, cea mai de seamă se aplică versului ultim: „o umbră de raze" devine astfel „o umbră prin raze". Am amintit şi cu un alt prilej că Eminescu este un poet al contrastelor. Dacă prima expresie era de o îndrăzneală ce depăşea puterea noastră de realizare mintală, cea de două se realizează pe planul bine definit al contrastelor, în întregul ei însă, strofa nu unificase imaginea tinerei fete care, în zborul fericit către lumea astrelor, este văzută în acelaşi timp ca o zare strălucită de aur ce străbate norii, dar şi ca o umbră ce se ridică printre raze. Această opoziţie ireductibilă avea să se reducă în varianta definitivă a poeziei la o calificare prin opoziţie. Tânăra fată este văzută şi de data aceasta ca „o umbră de argint strălucită": termenii rămân încă în poziţii separate, dar distanţa între ei este simţitor redusă. Şi ea devine cu atât mai scăzută, cu cât asupra întregii strofe radiază puternic lumină concentrată în ultimul vers:

Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

În legătură cu viziunea câmpului uranic în această poezie am amintit în trecut obiecţiunile care s-au ridicat şi soluţiile propuse. Cea mai interesantă părere ni se pare aceea susţinută de Caracostea: învinuirii că Eminescu n-a avut o viziune clară a câmpului ceresc, c are-i pare în acelaşi timp acoperit şi cu stele şi cu nori, d-sa îi răspunde că poetul contemplă cerul nu de pe pământ, ci dintr-un alt punct al spaţiului. De acolo el ar putea avea o altă perspectivă, care s-ă îngăduiască o astfel de viziune. Cred că părerea aceasta, a cărei subtilitate nu poate scăpa nimănui, va reţine atenţia spiritelor cercetătoare care vor vedea într-însa recunoaşterea aceloraşi posibilităţi demiurgice cu care era înzestrat şi Dan-Dionis, eroul din nuvela Sărmanul Diortis.

În cazul de faţă însă, o obiecţiune ne solicită: Caracostea afirmă cu acelaşi prilej că în Mortua est poetul construieşte imaginea cerului pe o scară

ascendentă. Pe o scară ascendentă n-ar putea el construi imaginea cerului decât admiţând că punct de raportare pământul. Într-adevăr, dacă admitem că poetul se găseşte undeva între pământ şi cer, atunci imaginea spaţiului ceresc nu s-ar mai putea construi pentru el decât pe o scară ascendentă şi descendentă în acelaşi timp deoarece în câmpul său de contemplaţie intră deopotrivă şi cerul şi pământul. Singura explicaţie valabilă pentru mine este aceea că tabloul ce se desfăşoară în faţa poetului este atât de vast, încât, repartizaţi în câmpuri diferite, norii să poată exista fără să împiedice ploaia de raze şi ninsoare de stele din alte sectoare şi fără să împiedice ascensiunea sufletelor printre ei *2.

În strofa următoare a dat Eminescu măsura cea mai mare a talentului său la acea epocă. În anumite momente ale ei, ea era încercată la aceeaşi dată şi în romanul Geniu Pustiu, în care imaginea fetei moarte era înlocuită de imaginea mamei moarte:

O rază te-nalţă, un cântec te duce,
Cu braţele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer.

Versurile anterioare aduceau între altele o calificare a timpului nopţii, care rămâne intuit în primul rând în plan vizual. Este o noapte de umbre moi şi de fulguraţii astrale, îndepărtate şi stinse. Aerul se încarcă de aur, apele de argint, înainte de a fi încorporată versului ultim, imaginea fusese încercată izolat. O surprindem în manuscrisul 2259, într-o formă analizată şi de o extensiune diminuată: în cuprinsul poeziei resignaţiunea, tradusă din Schiller în 1867, şi fără nici o legătură cu aceasta. Versul următor dă expresie imaginii:

Când apele scapăr scântei de argint.

În formele ulterioare, expresia se concentrează şi poetul ajunge să exprime în cuprinsul unui singur vers imaginea completă:

Când pe ape-i argint şi e aur în aer;
Când aur e pe ape şi-argint e în aer;
Argint e pe ape şi aur în aer.

Apă şi aerul, argintul şi aurul sunt elementele care, în combinaţii diverse, formează structura imaginii, ideologic, dar şi fonetic: masă „sonică” a imaginii, factor important în totalitatea imaginii. Ele toate dau poetului prilejul unei prezentări descriptive a ideii de timp, dar aceeaşi idee se califică în strofa analizată într-o cheie diferită, în întregul ei, strofa prezintă două unităţi ce se

echilibrează perfect: în primele două versuri ni se înfăţişează imaginea tinerei fete cu braţele pe piept în înălţarea ei către cer; cele din urmă două versuri exprimă ideea de timp, când actul acesta se desăvârşeşte. Într-o atmosferă rarefiată, în care corpurile îşi pierd greutatea în aşa măsură încât fecioara moartă poate fi urcată la cer pe o rază sau pe un cântec, este loc pentru mister. El izvorăşte din momentele de ritual creştin: braţele albe pe piept, puse cruce; dar şi din reminiscenţele mitologice: torsul s-aude l-al vrăjilor caier. Caierul vrăjilor, în legătură cu moartea unei fiinţe omeneşti, este caierul parcelor, care în vechea mitologie hotărau soarta omenească. Parcele erau de altfel prezente în mintea poetului, care în variantele anterioare se întreba dacă vreunul dintre cei cuprinşi în convoiul scheletic al morţii a fost redat vieţii de vreuna din ele:

Ce dintru al morţii scheletic convoi
O parcă l-a-mpins în viaţă-napoi.

Poetul ajunge astfel să creeze ideea unui spaţiu infinit, cu umbre transparente şi lumini stinse; el izbuteşte totodată să sugereze ideea unui timp colorat mitologic, străbătut de mister. Poezia a căpătat în felul acesta perspectivele cerute în încordarea finală a sentimentului şi se putea desfăşura liber, într-un ritm de amplitudini sporite progresiv, până la înălţimea titaniană a revoltei.

Ceea ce trebuia să realizeze în continuare poetul era concentrarea şi adâncirea meditaţiei pe de o parte, detaşarea ei pe planul semnificaţiilor generale pe de altă parte. Operaţia aceasta se îndeplineşte în primul rând prin excluderea elementelor biografice, care aduceau primelor două variante o încărcătură prozaică. Poetul sacrifică în rândul al doilea pasajele macabre de poezie a scheletelor, o derivaţie a poeziei în zone primare din care, pentru elegia eminesciană, nu se puteau extrage elementele viabile. Puternică impresie pe care ea ne-o lasă nu se putea realiza prin bruscări ale simţurilor: ţinuta spirituală înaltă a elegiei nu permitea intruziuni realiste şi pasajele de această natură nu depăşesc poza, ceea ce însemnează că nu se încadrează organic poeziei.

Este drept, într-un anumit fel şi primele variante năzuiau să dea meditaţiei o semnificaţie generală: poetul arată că atât regele cât şi robul sunt supuşi legii necruţătoare a morţii, că aceeaşi parcă face din trupurile lor lut, din sufletele lor gânduri:

Şi fruntea de rege, şi fruntea robită
Plâng vinete-a morţii sudoare-otrăvită
Când parcă li rumpe a zilelor cânt
Făcând lut din corpuri, din suflete gând.

Eminescu pornea astfel de la destinul general al lumii şi ajungea în cele din urmă la destinul ce apăsa asupra iubitei sale. Calea era făcută să ducă mai puţin la revoltă şi mai mult la o înţelegătoare resemnare: poezia dezvoltă un raţionament deductiv, a cărui schemă integrală rămâne ideală, dar care ajunge la expresie în momentele lui mai importante. Cu totul opusă este atitudinea în varianta a treia şi în forma definitivă a poeziei: atenţia se concentrează aici în mod exclusiv asupra soartei iubitei, dar din destinul ei izolat poetul deduce destinul întregii lumi. Punctul de plecare nu mai era, ca în primul caz, o constatare de ordin general; poetul pornea acum de la o experienţă personală şi poezia reţinea, în dinamica agitată a sentimentului său, întreaga durere pe care el o încercase. Atitudinii teoretice din primele variante îi corespundea acum o poziţie sentimentală şi poezia se îndruma, ca mişcare a afectelor, pe linia ce ducea la izbucnirea revoltei din final. Sensul general al meditaţiei în primele variante era de natură conceptuală şi se aplică unui material exterior; sensul general pe care meditaţia îl capătă în ultimele ei forme izvorăşte din analiza durerii proprii şi el se realizează prin cucerirea în adânc, în propria conştiinţă, până în straturile interioare prin care individul se identifică cu semenii săi. Privită astfel în atitudinile fundamentale pe care le întrupează, Mortua est traduce, în evoluţia ei, două viziuni poetice diferite. În primele ei forme, în care poetul porneşte de la ideea unui destin implacabil, care anulează toate străduinţele omeneşti, elegia eminesciană are ca punct de plecare vechea concepţie a fatalităţii. Şi dacă poetul s-ar fi realizat pe linia aceasta, el ar fi dat o operă în spiritul tragediei antice, a cărei lecţie finală este resemnarea în faţa hotărârii destinului, în formele ei ultime însă, poetul pornea de la accidentul izolat şi nu descoperea legea fatală decât în urma unui zbucium sufletesc de mari dimensiuni, care conducea la revoltă şi negare. Cele două modalităţi de încorporare către care ispitea tema poetică erau aşadar acceptarea resemnată sau revoltă împotriva hotărârilor soartei.

După ce încearcă să se traducă sufleteşte în cea dinţii, Eminescu ancorează definitiv la cea din urmă.

Voi căuta să descifrez semnificaţiile bogate ale acestei preferinţe. S-a vorbit adeseori despre legăturile poetului cu clasicismul greco-latin.

S-au semnalat traduceri din poezii vechi, încercări poetice proprii în metru antic, s-au semnalat de asemenea în manuscrisele sale scheme metrice antice. Toate acestea constituiesc indicii preţioase ale interesului său pentru vechile literaturi. Oricât de numeroase ar fi însă mărturiile de acest gen, ele rămân totuşi de ordin exterior. Legăturile sale cu clasicismul antic sunt profunde, ele se traduc în anumite forme ale spiritului, pe care le descifrăm în poeziile sale. Mortua est nu se leagă de antichitatea elină prin elementele sale de decor lexical, prin parcele ce hotărăsc soarta omului; ea se leagă prin faptul

că poetul, nehotărât vreme îndelungată, ezită să dea conflictului său sufletesc o soluţie antică sau una romantică. Faptul acesta se impune să fie reţinut nu spre a explica forme poetice pe care Eminescu le-a eliminat, cum este cazul primelor variante ale elegiei Mortua est; el ne va ajuta să explicăm anumite trăsături ale operelor sale capitale în forma definitivă a acestora. Vom avea astfel prilejul să vedem cum într-o poezie de însemnătatea Luceafărului clasicismul antic nu este indicat atât de prezenţa lui Hyperion, un titan cu funcţiuni deviate, cât de mersul general al poemei, de trăsăturile arhitecturii sale.

Ceea ce s-ar putea raporta însă la antichitate în forma definitivă a elegiei Mortua est este ideea de destin. Afirmaţia mea nu trebuie înţeleasă în mod absolut, ci numai ca o ipoteză. Credinţa în destin nu este specific antică, ea se întâlneşte şi în credinţele populare române şi poetul o putea împrumuta dintr-o parte sau alta, sau, dat fiind relieful pe care această idee îl are în operă sa, o putea împrumuta şi dintr-o parte şi dintr-altă. Întrucât ea nu se colorează în sens antic sau popular, interesul este să i se constate prezenţa şi funcţiunea artistică.

Am amintit mai înainte despre opoziţiile care iau naştere în mod liber din desfăşurarea poeziei lui Eminescu. Viaţă şi moarte, întuneric şi lumină, cer şi pământ, iată noţiunile care se concentrează în poezia sa şi pe care le frământă meditaţia eminesciană. Afirmam cu acelaşi prilej că această desfăşurare de planuri în opoziţie este o notă caracteristică spiritelor titaniene, dominate de pornirea naturală de a ridica, în faţa unei afirmaţii date, o negaţie. Acesta este cazul lui Eminescu. Opoziţiile create anterior rămân, în poezia care ne interesează, manifestări caracteristice spiritului său; dar planurile de marcată contradicţie, a căror funcţiune determină dramatismul poeziei, sunt altele: este pe de o parte destinul – sau, mai precis, divinul – iar pe de altă parte umanul, în ultimă analiză, aceasta nu însemnează decât una dintre formele pe care le ia conflictul între o putere superioară şi una subordonată, între tiran şi supus, din care pe o mare rază îşi trage apele sale poezia eminesciană. Ea se identifică în felul acesta cu opoziţiile semnalate anterior şi, travestită în valori sociale, îşi capătă expresia cea mai potrivită în titlul poeziei împărat şi proletar.

Revolta umanului împotriva divinului îmbracă în această poezie a lui Eminescu o formă particulară. Poetul nu opune iniţial şi irevocabil cele două planuri; cea dintâi mişcare este aceea de adeziune la hotărârea divinităţii. Momentul se conturează definitiv în varianta a treia şi el este reţinut şi în forma definitivă, cu modificări ce nu vizează esenţa poeziei. La întrebarea pe care o pune poetul: de ce-ai murit, tu, care eşti tânără? De ce-ai murit, tu, care eşti frumoasă? Răspunsul dezvoltă două ipoteze contradictorii, dintre care cea dintâi menţine iluzia fericirii într-o viaţă viitoare, o fericire cu atât mai mare cu cât mai pustie şi mai urâtă fusese viaţa părăsită.

Se poate să fie s-acolo castele
Cu arcuri de aur zidite din stele,
Cu râuri de foc şi cu poduri de-argint
Cu ţărmuri de smirnă, cu flori care cânt.

Să treci tu prin ele, o albă regină,
Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină,
Cu haină albastră cusută cu aur,
Pe fruntea ta albă cunună de laur.

O, moartea e-un caos, e mare de stele,
Când viaţa-i o baltă de vise rebele;
O, moartea-i un secol cu sori înflorit,
Când viaţa-i un basm pustiu şi urât.

Dar nu certitudinea, ci îndoiala este climatul sufletesc propriu poetului. După ce imaginează această posibilitate, spiritul lui este solicitat de posibilităţile opuse: s-ar putea ca nimicirea definitivă să fie încheierea, că dincolo de moarte să nu ne mai aştepte nimic. Furtuna se zbate în capul său pustiu, şi el are viziunea apocaliptică a sfârşitului lumii: sorii se sting, stelele pică, bolta cerească se sparge, nimicul îşi întinde noaptea lui largă, cerul negru îşi cerne lumile, ca nişte prăzi trecătoare ale morţii eterne. Atunci, fireşte, moartea iubitei este ea însăşi un act ce se încadrează definitiv în această stingere universală. Gândul poetului se arcuieşte astfel pe linia unor ipoteze ce vizează soarta omenirii în general şi sentimentul atinge o tensiune excepţională. Ispita metafizică este permanentă în poezia lui Eminescu şi soluţia negativă a întrebărilor în legătură cu rosturile lumii este frecventă. În Mortua est soluţia negativă, prezentată pe plan ipotetic în primul rând, este sprijinită de negaţia disperată a finalului. Suntem încă în primele timpuri, poetul îşi simte sufletul împărţit între chemările luminoase ale vieţii şi ale credinţei pe de o parte şi ispita negaţiei totale pe de altă parte. Din oscilarea între cei doi poli ia naştere dramatismul operei – una dintre cele mai dramatice opere ale literaturii române.

Şi desfăşurarea ei ulterioară – o generalizare a lipsei de sens a existenţei – făcea trecerea către finalul agitat, în care imaginea copilei moarte este adusă din nou pe planul prim, făcându-ne astfel să vedem că pentru poet soarta lumii este dedusă din soarta ei.

Înainte de a ajunge la această linie sobră, Eminescu a încercat însă o prelungire a meditaţiei şi o derivaţie a ei. După strofa în care afirmă că întreaga existenţă este o nebunie:

A fi? Nebunie şi tristă şi goală
Urechea te minte şi ochiul te-nşală;
Ce-un secol ne zice, ceilalţi o deszic,
Aici un vis searbăd, dincolo nimic, el insistă, cu scopul de a sublinia cât mai puternic caracterul iluzoriu al vieţii:

Ceasornic al morţii sunt zilele toate,
Tot pasul la groapă încet ţi le bate
Când ochii ţi-s limpezi şi roşie faţa
Tu uiţi că al morţii trist cuib e viaţa.

Versurile aveau să fie părăsite în forma definitivă a elegiei, de bună seamă pentru motivul că ele nu aduceau o progresiune de intensitate a sentimentului, între întrebările anterioare şi întrebările care aveau să urmeze, certitudinea lor liniştită însemna un punct mort.

Cu aceasta, procesul de elaborare a poeziei a luat capăt. Izvorâtă din revoltă împotriva soartei care a hotărât moartea tinerei fete, ea se încarcă în primele variante de un material pe care fiorul artei nu-l putea pătrunde. Meditaţia nu avea o temă precisă, ea se stingea în date biografice şi în derivaţii nejustificate în lumea macabrului. În altă ordine de idei, ea se desfăşura deductiv din constatarea horaţiană că toţi oamenii sunt supuşi legii morţii. Meditaţia îndruma aşadar către o lecţie de resemnare stoică, ceea ce făcea ca singurul punct viu al poemei, revolta de la care ea pornise, să apară în cele din urmă lipsit de orice justificare. Elaborarea ulterioară avea să elimine aşadar tot ceea ce nu se armoniza cu finalul. Elegia ajunge în felul acesta să accentueze destinul crud al copilei moarte şi să constate că aceasta era soarta întregii lumi. Agitat de întrebări şi de ipoteze, poetul generalizează sentimentul său la tensiunea titaniană, ceea ce impunea crearea unui spaţiu şi a unui timp estelic adecvat, ceea ce impunea în acelaşi timp crearea a două planuri opuse de manifestare şi dezvoltare a unui conflict. Fără să fie o poezie net titaniană, Mortua est este prevăzută cu organele cele mai de seamă ale poeziei titaniene şi încorporează astfel unele modalităţi esenţiale ale viitoarei opere eminesciene.

Geneza poeziei Mortua est ne-a dus la încheierea că, în lupta între cele două atitudini – resemnarea antic-stoică şi revolta romantică -, biruitoare avea să fie cea din urmă. Poezia se construieşte în formă ei definitivă pe această izbucnire revoluţionară, care afirmă lipsa de sens a existenţei şi se ridică până la negarea supremă. Pentru că, cu toată încordarea ei înaltă, care dă impresia unei crea-ţiuni spontane, Mortua est este o poezie construită. Poetul se zbate între ipoteze contradictorii în legătură cu soarta omului. El vede totul în plan

negativ, pentru că însemnarea incidentală a speranţei în viaţa viitoare nu are, în economia operei, decât funcţiunea de a sublinia prin contrast destinul ce se abate implacabil asupra omului şi asupra omenirii. Dezvoltarea în zig-zag a sentimentului dă poeziei un dramatism excepţional, ceea ce constituie de asemenea una dintre notele caracteristice titanismului eminescian. Titanismul presupune o acţiune în desfăşurare şi formele literare proprii lui sunt epicul şi dramaticul, şi una şi alta presupunând fabula şi conflictul. În începuturile sale literare, Eminescu este ispitit într-adevăr de epic şi de dramatic; dar impetuozitatea lui lirică sfarmă legile genului. Fabula titaniană se năruie, dar pe ruinele ei se ridică o lirică de esenţă titaniană. În ordonarea ei obiectivă opera oglindeşte adeseori obiectivitatea genurilor din care ea derivă, dar această trăsătură se conjugă la poet cu trăsături de altă natură: prin amploarea şi tensiunea sentimentelor, prin viziunea infinită a spaţiului şi timpului, lirica lui Eminescu se înscrie, în numeroase realizări ale sale, în spaţiul literaturii titaniene.

În acest fel trebuie văzută şi elegia Mortua est, cu diferenţa că ea nu este contemplată la început în forme diferite de cele lirice. Poetul nu exprimă aici durerea, ci voluptatea durerii; dacă el are la un moment dat o rază de speranţă, aceasta se stinge definitiv în viziunea distrugerii lumilor, peste care se cerne noaptea largă a nimicului: viaţa este un vis ce se încheie în mormânt, lumile nu sânt; şi dacă astfel este viaţa, şi dacă astfel sunt lumile, pe fruntea palidă a omenirii nu este scris numele lui Dumnezeu.

Îndelungata elaborare a poeziei a pus în lumină înalta conştiinţă artistică a poetului. Acelaşi lucru îl va sublinia şi analiza la care voi supune poezia în continuare, analiză care se va aplica formei definitive, dar care se va raporta şi la variantele premergătoare atunci când operaţia va deveni necesară spre a evidenţia perfecţionarea procedeelor de artă.

Este de la sine înţeles că în cadrul unui curs universitar, care trebuie să îmbrăţişeze întreaga operă a poetului, nu se va putea insista asupra tuturor problemelor ridicate de textul eminescian. Mă voi mărgini aşadar să aduc în discuţie primele patru versuri ale poeziei, a căror cercetare ne va introduce în lumea procedeelor tehnice ale lui Eminescu.

Caracterul fragmentar al analizei nu trebuie să provoace obiecţiuni, deoarece liniile generale ale arhitecturii elegiei au fost indicate atunci când am urmărit procesul ei de elaborare.

Lăsând pentru moment la o parte orice consideraţie de această natură, voi reţine în analiza mea primele elemente de ordin stilistic, care ne vor da prilejul să vedem că poetul era solicitat nu numai de problemele mari, de aspect total al operei de artă, ci şi de amănuntul adeseori revelator. Istoria textului este şi aici chemată să lumineze o ascuţită conştiinţă artistică.

În prima ei elaborare, strofa întâia avea următoarea înfăţişare:

Ca lampa ce piere veghind pe mormânturi,
Idee din palide-a nopţilor gânduri,
Ca visul ce-aripa-şi udă-n amar
Trecuşi d-al speranţelor feeric otar.

Strofa se consuma în cea mai mare măsură în comparaţii: asemenea unei lămpi ce piere veghind pe morminte, asemenea unui vis trist, tânăra fată a trecut de hotarul speranţelor. Prin formele ei metrice, poezia a fost raportată, după cum ne aducem aminte, la Bolintineanu. În această primă redactare, apropierea între Mortua est şi O fată tânăra pe patul morţii se poate duce şi mai departe, pe planul procedeelor de stil: ca şi Eminescu, Bolintineanu începea printr-o comparaţie:

Ca robul ce cântă amar în robie;

Ca şi la Eminescu, comparaţia revenea în versul al treilea:

Ca râul ce geme de rea vijelie şi strofa se încheia la amândoi poeţii aducând, în versul ultim, imaginea tinerei fete. Apropierea între cele două poezii se putea face aşadar nu numai pe linia formelor metrice, ci şi prin identitatea argumentării stilistice şi prin corespondenţă de topică stilistică. Faptul acesta mă face să cred că, în vremea când Eminescu era frământat de cântecul adânc din care avea să se dezvolte poezia sa, Bolintineanu era prezent în spiritul său nu numai cu anumite cadenţe ritmice, ci şi cu unele modalităţi stilistice. Dar deosebirea dintre cei doi poeţi apare evidentă chiar din această primă manifestare. Bolintineanu se amplifică, imaginea lui se extinde descriptiv şi tautologic şi nu se dă înapoi de la însumarea termenilor contradictorii: robul lui nu este pur şi simplu un rob, el este un rob în robie, şi, ceea ce este mult, cu lanţul de braţe”.

Cuvântul curge este drept, versul se umple, dar ideea stă pe loc. Apoi robul acesta cântă; este drept, el cântă „amar”, el cântă „un aer duios”, pe o arie duioasă, ceea ce însemnează că nu cântă, ci se cântă, se plânge. Nimic din aceste amplificări verbale şi din aceste contradicţii elementare la Eminescu. Expresia are de pe acum conciziunea şi preciziunea proprie poetului, caracterizarea se desfăşoară densă şi rapidă, marcată de asocierea comparaţiei şi metaforei, cu elemente ce aparţin lumii fizice şi lumii morale.

Primele modificări pe care le sufere strofa aduc. O unificare stilistică, în urma căreia comparaţia dispare, înlocuită pretutindeni de metaforă. Pe calea aceasta poetul izbuteşte să creeze o simetrie nouă: versul prim şi versul al treilea, iniţiate în prima variantă prin comparaţie: „Ca lampa ce piere” – „ca

visul ce-aripa”, ajung în această formă nouă să fie introduse prin două metafore, în a căror structură articolul nedefinit ocupă aceeaşi poziţie iniţială:

O lampă de veghe veghind pe mormânturi,
Idee din palide-a nopţilor gânduri
Un vis ce aripa îşi moae-n amar
Astfel ai trecut de al lumii otar.

Strofa se unifica stilistic pe linia metaforei, ceea ce însemnează că poezia realiza o nouă etapă în procesul de obiectivare, într-adevăr, comparaţia, prin structura ei, solicită atenţia într-un îndoit sens: pe de o parte, în direcţia obiectului ce se compară, pe de altă parte în direcţia obiectului cu care se compară. Construită pe comparaţie, forma primă a strofei sublinia astfel prezenţa fecioarei moarte, care forma prima treaptă a imaginii. Pe o cale deviată, factorul biografic era reţinut în firele poeziei; mai mult chiar, el constituia punctul de plecare al întregului proces de stilizare poetică, căruia îi imprima astfel din prima mişcare o marcă subiectivă.

Dar noua formă nu era în măsură să satisfacă exigenţele. În primul rând versul iniţial brusca simţul printr-o repetiţie lipsită de valoare expresivă: „lampa de veghe veghind pe mormânturi”. Poetul îl modifică aşadar, eliminând participiul verbului care, în afară de inconvenientul repetiţiei, îl prezenta şi pe acela al unei acţiuni ce durează, care prin urmare nici nu exprimă nici un sugerează o încetare, o stingere, în forma lui primă, versul avea un alt inconvenient: „Ca lampa ce piere veghind pe mormânturi” cuprindea o contradicţie în sens: de vreme ce piere, lampa nu mai poate veghea. Erau în vers două idei care nu se puteau concilia: Poetul trebuia să hotărască pentru una din ele: reţinând ideea de stingere, el izbutea să sugereze de la început deznodământul conflictului, îl anticipă şi îl slăbea; reţinând ideea de veghe, versul se încărca de o atmosferă de mister ce radia asupra întregii poezii, în jurul acestei idei versul trebuie să se organizeze însă în aşa fel încât, fără s-o exprime direct, ideea stingerii, a morţii, să nu fie totuşi eliminată.

De aici decurgea necesitatea reţinerii ideii cuprinse în substantivul mormânturi şi versul, care, prin poziţia lui deschidea perspectivele largi asupra sentimentelor ce urmau să se desfăşoare în poezie, trebuia să fixeze în poziţie dominantă ideea de veghe şi de mormânt, de veghe mortuară. Prin eliminarea verbului veghind versul, care se cerea echilibrat fonetic, îşi capătă complinirea prin introducerea unui calificativ al ultimului substantiv. El capătă aşadar formă:

O lampă de veghe pe triste morminte

Cea dintâi consecinţă a introducerii adjectivului triste este adoptarea celei de a doua forme de plural a substantivului mormânt: mormânturi avea un timbru vocalic întunecat, în acord cu sensul general al versului, dar în contradicţie cu timbrul vocalic luminos al adjectivului triste. Şi poetul a simţit aici trebuinţa nu a unui contrast, ci a unei continuităţi, a unui legato acustic. Prin repetiţia sunetelor luminoase i şi e în aceleaşi poziţii se creează o simetrie interioară de natură fonetică, a cărei funcţiune artistică nu decurge din valoarea proprie, ci din raportul la idee: într-un material acustic luminos Eminescu toarnă o idee sumbră, ideea de moarte. Dar spiritul iubitor de conciziune al poetului nu se putea satisface nici cu această formă: triste morminte însemna o amplificare nejustificată. Pentru că nimeni nu s-ar putea gândi la nişte morminte vesele, adjectivul triste era, în această construcţie, un supliment lipsit de valoare. Poetul îl sacrifică aşadar, aducând în locul lui calificativul umede:

O lampă de veghe pe umede morminte însemnează un vers cu asperităţi metrice pe care o ureche sensibilă nu le putea tolera; asperitatea devenea de ordin acustic în eventualitatea că prepoziţia pe ar fi făcut corp cu adjectivul umed:

O lampă de veghe pe-umede morminte

În această situaţie, poetul recurge la o soluţie eroică şi revelatorie: în locul unei mari asperităţi metrice sau acustice, preferă o asperitate de ordin morfologic; el înlocuieşte aşadar forma feminină umede, corectă din punct de vedere gramatical, cu forma masculină incorectă umezi.

Versul se apropia în felul acesta de forma definitivă a lui, dar această formă nu avea să se realizeze decât în urma unei noi modificări, determinată de necesitatea unificării acustice. Sub acest raport, forma ultimă la care ajunsese:

O lampă de veghe pe umezi morminte prezenta două unităţi distincte: cea dinţii, alcătuită din blocul o lampă, se găsea prin timbrul ei vocalic în opoziţie cu unitatea a doua, dominată de vocalele luminoase e şi i. Unificarea avea să se facă în sensul părţii din urmă, grupul fonetic o lampă trebuie să dispară făcând loc unui cuvânt în a cărui structură vocalele luminoase aveau să deţină întâietatea. Acesta este cuvântul făclie, care aducea în poziţia accentuată vocala i, iar în silaba finală vocala e. Versul capătă astfel forma lui definitivă:

Făclie de veghe pe umezi morminte.

Fizic, cuvântul făclie ocupa spaţiul fonetic a două cuvinte: o şi lampă. Acustic, el desăvârşea linia luminoasă a versului care ajungea astfel că din totalul de 13 vocale să numere zece vocale palatale, senine.

Am insistat asupra acestor elemente spre a sublinia un fapt de o importanţă particulară pentru cercetarea literară. S-a vorbit mai înainte, în epoca simbolistă a literaturii române, despre simbolismul acustic: sunetele unei limbi sunt în stare să sugereze prin structura lor materială anumite idei sau anumite stări afective. Privită astfel, afirmaţia constituie o mare aberaţie: sunetul, ca unitate materială, nu are valori expresive determinate; el devine expresiv numai într-o structură pătrunsă de un sens intelectual sau afectiv. Considerat în poziţii izolate, el nu capătă o valoare expresivă decât în măsura în care se asociază unei experienţe personale. Pe calea aceasta însă se lasă joc liber procesului asociativ individual, şi un sunet se va colora variat de la o persoană la alta, ceea ce însemnează că el este prin definiţie simbolul unor forme subiective. Judecat după structura lui fonetică şi în lumina acestei teorii, versul eminescian asupra căruia ne-am oprit ar trebui să exprime o stare sufletească de seninătate, de afirmare. Şi cu toate acestea, coloratura lui nu se construieşte de la exterior, prin adiţionare de sunete de-o anumită calitate, ci izvorăşte din lumea adâncă a ideii poetice.

Modificarea cea mai de seamă pe care o sufere strofa este însă înlocuirea versului al doilea.

Idee din palide-a nopţilor gânduri – prin versul „Un sunet de clopot în orele sânte”

Care în forma definitivă avea să-şi corecteze rima:

Un sunet de clopot în orele sfinte.

Versul prim, după cum am amintit cu un alt prilej, este o aluziune din lecturile preromantice ale poetului. Ce a putut determina eliminarea lui? Cel dintâi motiv era incontestabil lipsa de plasticizară a caracterizării. Poetul trebuia apoi să adâncească atmosfera de mister pe care o schiţase în versul precedent şi abstracţiunile la care ancora: idee, gânduri palide ale nopţilor, erau lipsite de orice putere de evocare. Făclia de veghe însă pe mormintele umede avea această putere de evocare. Misterul se crea printr-o imagine de ordin vizual, dar această imagine mijlocea spiritului un contact cu marile mistere ale morţii şi cu ritualul creştin al înmormântării. Acelaşi contact era mijlocit contemplatorului şi de imaginea cuprinsă în versul al doilea, care însă nu mai este de ordin vizual, ci auditiv. În fine, un alt motiv care a determinat înlocuirea a fost fără îndoială de ordin tehnic. Am amintit puţin mai înainte că marele progres realizat în cursul modificărilor acestei strofe a fost unificarea ei

pe linia stilistică a metaforei: în formă iniţială ea cuprindea două comparaţii şi două metafore, în forma ultimă patru metafore. Paralel cu această transfigurare se simţea trebuinţa ca materialul ei poetic să se organizeze pe linii simetrice: structural, metaforele cuprinse în versurile l şi 3 erau introduse prin articole nedefinite, metafora cuprinsă în versul doi era introdusă printr-un substantiv nedefinit, dar lipsit de articol, ceea ce sub raportul expresiei însemna un accident, o lipsă de continuitate. Poetul a eliminat accidentul şi a ajuns să dea strofei sale o construcţie de o simetrie ideală. Ea a avut la un moment dat înfăţişarea (redusă la primele emistihuri):

O lampă de veghe -...
Un sunet de clopot...
Un vis ce-şi moaie...

Cea mai rezistentă structură în întreaga strofă a avut-o versul al treilea, în forma cea dintâi:

Ca visul ce-şi udă aripă-n amar el era de o complexiune stilistică rară: începea printr-o metaforă – visul este prevăzut cu aripi, ceea ce însemnează că este văzut că o pasăre cu aripi. Prin transpunerea comparaţiei în metaforă el ajunge la o stratificare de elemente metaforice care se condiţionează în linie descendentă: fata este un vis, visul este o pasăre. Numai după ce strofa a fost unificată în felul acesta, după ce ea şi-a început primele trei versuri prin metafore şi fiecare metaforă printr-un articol nedefinit, poetul a revenit asupra versului prim, pe care l-a scos din serie şi l-a evidenţiat printr-o construcţie particulară a tropului său.

Operaţia era uşurată de faptul că simetria morfologică nu era dublată de o simetrie acustică: în timp ce versurile 2 şi 3 erau introduse prin articolul nedefinit masculin, el era introdus prin forma feminină a aceluiaşi articol.

Mi-ar rămâne să semnalez în continuare valorile artistice pe care le pune în lumină topică specială a celui din urmă vers al strofei şi să fac legătura cu strofa următoare, analizând funcţiunea diversă pe care verbul a trece o îndeplineşte în cele două unităţi, funcţiune indicată de raportul diferit care se stabileşte între verb şi auxiliarul său. Problemele pe care le ridică poezia la fiecare pas sunt multiple, în lecţia aceasta m-am mulţumit să indic pe cele mai de seamă pe care ni le pun primele patru versuri ale elegiei. Şi pentru că studiul ei genetic, pe care l-am întreprins în lecţiile precedente, m-a pus în situaţia de a urmări şi aspectele artistice fundamentale ale poeziei voi mărgini aici analiza după formele consacrate.

Din cele discutate până în prezent putem trage concluzia că asupra materialului poetic al elegiei Mortua est s-a aplicat una dintre cele mai ascuţite

conştiinţe literare. Poezia a luat naştere sub impulsul unei mari suferinţe, a cărei amploare a atins proporţii titaniene şi şi-a creat, pe plan artistic, un spaţiu şi un timp estetic proporţionate cu intensitatea sentimentului. Am subliniat de asemenea faptul că în cursul elaborării poetul a avut un moment de nehotărâre, când în spiritul său s-a ivit ispita unei soluţii clasice a conflictului sufletesc ce se desfăşura, dar că el a ancorat în cele din urmă la formula romantică. Faptul acesta, care ne va întâmpina şi în alte opere ale sale, este de natură să explice caracterul obiectiv pe care lirismul eminescian îl va prezenta în anumite momente. Acelaşi caracter este subliniat şi de procedeele sale de stil. Am semnalat în ordinea aceasta treptată progresiune a elementului metaforic, destinat să detaşeze imaginea şi s-o proiecteze în depărtare. Faptul ne întâmpină în Mortua est, care este una dintre poeziile cele mai personal – lirice ale lui Eminescu; el ne va întâmpina cu atât mai mult în alte opere ale sale, al căror punct de plecare nu trebuie căutat în zona lirismului, ci în aceea a epicului şi dramaticului.

Analiza elegiei Mortua est ne-a arătat caracterul nebulos pe care îl are lirica lui Eminescu în primele ei timpuri, dar şi capacitatea poetului de a domina în cele din urmă un material care se anunţa haotic, de a desprinde dintr-ânsul liniile generale, de a simplifica, de a ordona. Faptul acesta a fost de altfel hotărâtor în stabilirea or-dinei în care vom urmări opera poetului. Mortua est nu este prima lui poezie publicată în Convorbiri literare şi dacă criteriul cronologic al publicării ar fi trebuit respectat cu toată severitatea, analiza ei ar fi trebuit să fie precedată de analiza altor opere.

În fazele ei succesive de elaborare, elegia care ne preocupă anticipează însă atât Vénère şi Madonă cât şi Epigonii, cele dintâi poezii eminesciene apărute în revistă de la Iaşi. Şi ea le depăşeşte în acelaşi timp cu mult ca importanţă artistică pe de o parte, ca semnificaţie a procesului de elaborare pe de altă parte. Faptul acesta m-a determinat să-i dau preferinţă şi să insist mai îndelung asupra ei. Sânt, în Mortua est, anunţate virtualităţi poetice pe care numai epoca de deplină maturitate poetică le va pune în toată lumina. Mijloacele prin care poetul izbuteşte să creeze în această operă viziunea spaţială şi sentimentul timpului se vor perfecţiona cu vremea, dar ele vor fi statornic reţinute în arta poetică a lui Eminescu, care va fi permanent solicitat de aceleaşi orizonturi infinite. La celălalt capăt al operei sale poetice se află Luceafărul. Asupra acestei poeme ne propunem să insistăm, pentru că ea indică punctul terminus al unui proces artistic al cărui început l-am surprins în Mortua est.

Cea dintâi poezie pe care el o publică în revista ieşeană este Vénère şi Madonă, care apare acolo în nr. -ul din aprilie 1870. Elaborarea ei dată însă de mai înainte, cel puţin din primele timpuri ale sosirii poetului la Viena, aşadar din toamnă anului 1869. Şi s-ar putea chiar să depăşească această dată. Iacob

Negruzzi îşi aducea mai târziu aminte că poezia îi fusese trimisă din Viena, pe la sfârşitul lunii februarie sau începutul lunii martie, că ea stârnise admiraţia sa, pe aceea a lui Maiorescu şi a întregului cerc junimist. Corespondenţa din acea vreme a lui Negruzzi trădează de altfel această stare de spirit. Maiorescu însuşi avea să se pronunţe asupra ei peste doi ani, în cunoscutul său articol închinat direcţiunii noi în proza şi poezia română, articol apărut în Convorbiri literare în care, după cum ne aducem aminte, autorul poeziei este ridicat ca valoare în vecinătatea imediată a lui Alecsandri. Maiorescu aducea, cu toate laudele sale, o serie de rezerve asupra cărora se cuvine să ne oprim o clipă, în general, articolul este excesiv de sever, ceea ce de altfel constituie o trăsătură pentru studiile din prima parte a activităţii sale critice. Judecăţile sale sunt emise de un spirit logic, de un raţionalist, dar şi sub raportul acesta criticul prinde numai o relaţie aparentă ce se aplică primei părţi a poeziei.

El crede astfel că poezia aduce o comparaţie confuză: Eminescu ar fi urmărit aici să stabilească o paralelă între vechea zeiţă Venus şi Madona, prima înfăţişând o realitate brută pe lângă cea de a doua. Originală, dar prea calculată, îi părea tranziţia „Plângi, copilă?" Obiecţiunea primă ce se poate ridica împotriva acestei păreri este că Eminescu nu caută în fond să stabilească o ierarhie între zeiţa frumuseţii din antichitate şi Maica Domnului. Pentru Eminescu, ca pentru oricine, Venus reprezenta idealul frumuseţii fizice, în timp ce Madona înfăţişa idealul frumuseţii morale.

Şi poezia lui, care se raporta la cele două idealuri, nu aducea propriu-zis o comparaţie a lor, poetul nu condamna şi nici nu aprobă unul din idealurile de frumuseţe în numele celuilalt. Mai mult decât aut: invectiva şi recriminările din partea a doua a poeziei depăşesc în aşa măsură datele stabilite în prima parte încât ele nu constituie reluarea simetrică a primelor planuri, ci dezvoltă pe o linie paralelă un proces sufletesc nou. Criticul nu ţine astfel seama de un adevăr esenţial pentru lumea artei: acela că în operă de artă nu interesează logica, ci logica sentimentului, în critica pe care o făcea lui Eminescu, Maiorescu aduce însă şi unele date pozitive: el semnalează unele reale nesiguranţe de expresie ale poetului, unele clişee. În special Mortua est îi părea diminuată sub acest raport: era vorba acolo de faţa pală a unui înger, care, adăugăm noi, mai era pe deasupra şi o stea radioasă. Dacă însă această critică totalizantă a lui Maiorescu nu poate fi acceptată, cu oarecare rezervă se impune să privim şi anumite valorificări ultime ale operei eminesciene, care înţeleg de asemenea să meargă până la capăt: tot ce provine de la poet este perfect, pentru motivul relativ curios că tot ce vine de la el nu poate fi decât perfect. S-a desfăşurat în această ordine foarte multă sagacitate spre a face ca suflul de viaţă al totalităţii să se răsfrângă şi asupra părţilor moarte ale operei sale.

În esenţa ei, Vénère şi Madonă este o poezie erotică, distanţată

deopotrivă de acordurile naive ale începutului şi de zbucnirea spontană a eroticii din epoca maturităţii. Ca şi în cazul poeziei analizate anterior, ne găsim şi de data aceasta în prezenţa unei poezii construite, cu planuri de rezonanţă suprapuse: pasiunea neînfrânată din care ea a luat naştere apare contrariată de nimicnicia vieţii comune; dar strigătul de revoltă al poetului şi revenirea lui penitentă la idolul blestemat găseşte trepte de înălţare şi multiplicare.

Prin intensitatea sentimentului exprimat şi prin calitatea lui, poezia se impune să fie raportată la Amorul unei marmure, care o precede atât ca elaborare cât şi ca publicare. Relaţiunea între ele se poate stabili nu numai pe calea aceasta, indicată de ritmul învolburat al sentimentului, ci şi prin reţinerea unor imagini comune. Spre osebire însă de marmoră rece de acolo, de data aceasta femeia este văzută ca o marmoră caldă, un ochi de piatră ce scânteie. Imaginea, care ne duce cu mintea către arta statuară, va avea reflexele sale de-a lungul întregii opere eminesciene, la capătul căreia vom intimi pe marmoreanul Hyperion. Rămânând pe aceeaşi linie a anticipării analizei, vom semnala în acelaşi timp procedeul, comun celor două poezii, al repetiţiei retorice.

Dar dacă se poate vorbi de unele corespondenţe pe linia sentimentului sau a imaginilor între cele două poezii, trebuie să se noteze de asemenea că ele respiră în climate diferite: în timp ce prima se leagă prin dinamica sa de lumea teatrului, cea din urmă are ca punct de plecare arta plastică: imaginea Venerei este văzută de poetul român statuar, în timp ce imaginea Madonei îl duce cu mintea către pictura Renaşterii, către Rafael.

Desfăşurarea poeziei se realizează în patru momente. S-a observat încă de mai înainte că ideea centrală în jurul căreia se grupează în întregul lui momentul iniţial este exprimată în versul:

Tu ai fost divinizarea frumuseţii de femeie.

Căutând această frumuseţe feminină divinizată, poetul este solicitat de diversele imagini ce au realizat-o în cultura omenirii. Pe planul prim nu se află aşadar nici zeiţa Venus, nici Madona, ambele îndeplinind în poezia eminesciană o funcţiune simbolică. Interesul principal se concentrează aşadar asupra înclinării general omeneşti de divinizare a femeii – divinizare în ordine fizică sau spirituală.

În acest moment iniţial poetul apare ataşat deopotrivă de cele două simboluri ce oglindesc două vârste din istoria civilizaţiei omeneşti: pe de o parte zeiţa Venus, care însemnează un ideal de forme şi de materie, de proporţii carnale şi de fiori de voluptate, iar pe de altă parte idealul creştin şi catolic de puritate morală, realizat în imaginea Fecioarei. Dar această primă parte a fost consacrată în mod precumpănitor prezentării lor, ceea ce

presupune numai o expresie indirectă a vieţii sufleteşti a poetului. Prin aceasta, poezia capătă în punctul ei de pornire o detaşare obiectivă care va merge accentuându-se în aşa fel încât partea finală a primei unităţi se va încheia în scară epică: înfăţişarea lui Rafael care, îmbătat de ideal, pictează imaginea Madonei. Viaţa sufletească ce se zbate aici este, prin această viziune plastică, dominată. Dominată este ea însă şi altfel; şi anume prin regresiunea în trecut, ceea ce însemnează umbrire şi poetizare.

Vom avea prilejul să vorbim în continuare despre ceea ce însemnează chemare a mitologiei în operă lui Eminescu. O chemare a mitologiei aduce şi începutul poeziei Vénère şi Madonă. Poetul se simte ispitit de idealul unei lumi stinse, dar care avea pentru el atracţia particulară de a fi gândit în basme, de a fi vorbit în poezii. Spiritul lui luneca astfel pe linia istoriei către vârsta copilărească a omenirii, când mintea şi sufletul întâlneau poezia întipărită în toate actele vieţii şi în toate manifestările naturii. Şi cea dintâi mişcare este aceea de regret pentru vârsta fabuloasă a omenirii. Sufletul lui se simte pătruns însă de chemarea acelei vârste: vestea ei, dulce şi tânără, o vede, o aude, o cugetă şi o-nţelege ca o solie a altor ceruri, a altor raiuri şi a altor zei. Primele versuri ale poeziei se mulţumeau aşadar să sugereze ideea unor timpuri de fabulă şi de poezie şi să exprime ataşarea sentimentală a poetului de ele.

Peisajul spiritual al mitologiei răsărea atât de puternic în faţa lui, încât acesta ajunge la o expresie apostrofată, cu eliminări de verbe primordiale şi cu echivalenţe brusc de imagini, totul dând o grafică accidentată sentimentului:

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii,
O! Te văd, te-aud, te cuget, tânără şi dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei.

Strofa a doua precizează aspectul mitologic de care se lasă ispitit sufletul poetului: este zeiţa Venus, idealul frumuseţii feminine în antichitatea greco-romană:

Vénère, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie,
Braţ molatic ca gândirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseţii de femeie,
A femeii, ce şi astăzi tot frumoasă o revăd.

Am citat primele două strofe ale poeziei, acelea în care poetul evocă imaginea frumuseţii antice. Frumuseţea elină, carnală şi voluptuoasă. - Ajunge să fie transfigurată total în epoca creştină. Voi cita în continuare strofele în

care se înfăţişează această trecere de la idealul civilizaţiei antice la acela al civilaţiei creştine, deoarece toată partea aceasta alcătuieşte o unitate artistică încheiată, cu raţiuni estetice proprii:

Rafael, pierdut în visuri ca-ntr-o noapte înstelată,
Suflet îmbătat de raze şi d-eterne primăveri,
Te-a văzut şi-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer.

Şi-a creat pe pânza goală pe Madona-Dumnezeie,
Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin,
Faţa pală-n raze blonde, chip de înger, dar femeie,
Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.

În întregul lui, primul moment al poeziei îndeplineşte funcţiunea unui plan de rezonanţă ce deschide vastele perspective istorice pentru zbuciumul sufletesc ce se va dezlănţui ulterior. Pe linia aceasta, ea realizează în partea ei primă un caracter obiectiv foarte pronunţat. Poezia este aşadar iniţiată printr-o precizare de simboluri şi încadrarea lor în perspective istorice.

Oricât de legat de persoana creatorului, un simbol însemnează totuşi transpunerea subiectului pe linia obiectului; iar perspectivele istorice introduse în poezie au în general funcţiunea de a spori spaţiile între operă şi creatorul ei. Într-un studiu despre Metaforă şi catharsis, Hans Ruin arăta că prin metaforă se ajunge la o adevărată eliberare sufletească. Consecinţa acestei eliberări este înseninarea. Când vom cerceta mai de aproape poezia Luceafărul, vom vedea că o funcţiune similară îndeplineşte şi simbolul, că el însuşi este chemat să elibereze, să însenineze, să distanţeze.

Momentul prim constituia totodată o unitate de măsură pentru modalităţile sufleteşti proprii ale poetului. O izbucnire subiectivă nestăvilită însemnează cel de al doilea moment. Poetul transpune totul pe plan subiectiv, cu un debit afectiv atât de impetuos încât pierde total din vedere modalităţile de manifestare ale frumuseţii feminine în prima parte a operei. Era vorba acolo de admiraţia femeii în dubla ei ipostază de zeiţă a iubirii şi de mamă a mântuitorului – şi una şi alta văzută în atmosferă idealizantă. El face tranziţia la momentul al doilea al poeziei dându-i, prin artificiul expresiei, o aparentă continuitate. Adverbul astfel îndeplineşte această funcţiune:

Astfel eu pierd în noaptea unei vieţi de poezie.

În contextul său, versul constituie o imagine paralelă aceleia care. Aduce pe Rafael în planul poeziei. Dar paralelismul rămâne de natură exterioară;

imaginea primă se realizează în scara subiectivă: asemenea pictorului italian, poetul se pierde în contemplarea imaginii ideale; el întreprinde însă o operaţie de transfigurare a unui material cu trăsături proprii. Paralelismul se încheie aşadar cu gestul demiurgic al creaţiunii artistice, pentru că dincolo de act, dincolo de ritul artistic, planurile devin într-o largă măsură necoincidenţe. Femeia idealizată de poet nu reprezintă idealul de perfecţiune către care a năzuit o epocă întreagă din istoria civilizaţiei omeneşti: nu o Vénère, ci o bacantă antică, al cărei suflet a devenit uscat, a cărei faţă a căpătat culoarea palidă a beţiei bolnave, a cărei buză a învineţit, muşcata de corupţie. Şi întreaga parte a doua a poeziei dă expresie unei sentiment agitat, care se zbate între revoltă şi necesitatea adorării. Poetul ignora cu desăvârşire existenţa criteriilor morale în pictarea imagine! Venerei; el devine acum un moralist aprig, care-şi înarmează morală cu invectiva şuierătoare.

Planul obiectiv iniţial şi planul subiectiv următor aveau să se confrunte şi să se definească reciproc în cel de al treilea moment al poeziei, care concentrează comparaţia, reducând-o până la schematizarea situaţiilor respective:

O, cum Rafael creat-a pe Madona Dumnezeie,
Cu diadema-i de stele, cu surâsul blând, vergin,
Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie
Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin.

Tranziţia finală, pe care Maiorescu o credea prea căutată şi care în fond nu este decât unul dintre polii între care se zbate sufletul frământat de patimă al poetului, are funcţiunea de a sublinia. Până la ce înălţime se poate ridica setea lui de idealizare: ea era cu atât mai mare, cu cât mai grea căzuse condamnarea asupra femeii iubite.

Poezia se încheia astfel pe linia adoraţiei şi stabilea pe calea aceasta o simetrie între planul ei prim şi planul ultim. Între pictarea imaginii ideale a femeii din prima parte a poeziei şi idealizarea penitentă a ei din partea finală se desfăşoară furtuna sufletească a poetului. Poezia aduce astfel o caleidoscopie sentimentală, ea grupează viaţa sufletească în jurul polului luminos al idealizării şi polului întunecat al negaţiei, al degradării imaginii morale a femeii.

Privită din punctul de vedere al prezenţei poetului în materialul poetic, am constatat o mare deosebire între partea primă şi restul poeziei. Nu ne găsim în faţa unor motive care să fie reluate şi adâncite, poezia nu se realizează prin construirea unor cercuri con-centrative dispuse în ordine verticală, ea se construieşte prin adiţiune de planuri pe linie orizontală. O legătură organică le asociază însă. Extern fluxului sentimental fundamental al operei, momentul prim are funcţiunea de a crea dimensiuni. Graţie lui, situaţia

individuală desfăşurată în poezie capătă proporţii, se extinde, se generalizează şi ajunge să convertească opera într-un simbol de semnificaţii generale. Femeia întinată căreia se adresează spiritul vulnerat al poetului apare aici divizată şi divinizată, pentru că dedesubtul revoltei şi urei, dedesubtul invectivei se zbătea aceeaşi iubire care simţea trebuinţa luminii, înălţării, idealului şi care avea să sanctifice, în final, păcatul.

Lipsită de partea primă, poezia ar fi lipsită astfel de perspective, dar ar fi lipsită şi de mijloacele de convertire în simbol. Totul s-ar reduce la un episod dintr-o dramă erotică, pentru că în momentul al doilea al poeziei şi în finalul ei se concentrează în fond materialul unei drame erotice, învolburarea sentimentului nu împiedică delinearea unui conflict şi unui deznodământ, după cum nu împiedică nici schiţarea unui personaj. Cu ce trăsături s-ar prezenta acesta? El este lucrat în mod prevalent pe linii morale, al căror sens ne-a apărut din cele discutate până acum. Sub raport fizic aduce numai unele note sumare; nu disparate, dar în combinaţiuni destul de rare: păr blond, dar ochi negri, pe care, spre a deschide perspective asupra vieţii sufleteşti a eroinei, poetul îi compară cu marea.

Vom urmări ulterior ce însemnează marea în arta figuraţiei eminesciene: marea-comparaţie, marea-metaforă, marea-simbol.

Dramatismul poeziei este determinat însă de calitatea sentimentului poetului. Sfâşiat între tendinţe contrarii, el trece de la ură la adorare, de la ură care merge de la invectiva cea mai de rând, până la adorarea ce se întoarce penitentă, renunţând la atitudinea de justiţiar.

Prin aceste trăsături ale sale, Eminescu apare ca un erou de poemă byroniană. Mai mult chiar, prin dubla polaritate a sentimentului său el însemnează o natură congeneră lui Byron. Într-adevăr poetul englez este văzut de cei apropiaţi lui ca o structură sufletească foarte complexă. „Caracterul lui era un labirint”, spune Lady Byron; un caracter „eterogen”, un caracter „dual”, apare contesei Blessington. Şi poetul însuşi se defineşte drept uri amestec ciudat de bine şi de rău; el este un spirit „antitetic”; este, în definiţia lui Macaulay, „o împerechere de extreme opuse”. Această sete de iubire şi de ură, de bine şi de rău este aşadar caracteristică vieţii sufleteşti a poetului englez. Ea este caracteristică în aceeaşi măsură şi autorului poeziei Vénère şi Madonă, care se zbate între iubire şi ură, între preamărirea femeii iubite şi aprige recriminări împotriva ei. Trăsătura nu este ceva caracteristic numai poetului englez şi celui român. Ea definea numeroase personalităţi şi asupra ei a insistat adeseori însuşi Goethe, atât în conversaţiile sale cu Eckermann dât şi în Dichtung und Wahrheit, în această concentrare a antinomiilor, în această „complexo oppositorum” vedea marele poet german trăsătura fundamentală a caracterelor demonice.

Demonul este un om ispitit de îndoială, el ştie că are puteri atât de mari

încât se poate lua la întrecere cu alţii şi niciodată sau arareori întâlneşte contemporani asemenea lui. Demonul nu ezită să înceapă luptă chiar cu Universul care însă în ultima analiză îl va învinge întotdeauna. Şi este de remarcat că, printre naturile demonice ale timpului, Goethe număra şi pe poetul englez.

Cu prilejul acesta cred că ar fi necesar să fac o delimitare a noţiunii de demonism faţă de o altă noţiune cu care adesea se confundă: satanismul. Satanicul se caracterizează printr-o negaţiune consecventă, demonul ezită între afirmaţie şi negaţie; satanic este un Mefisto care spune despre sine însuşi: „eu sunt spiritul care în permanenţă tăgăduieşte”; demonul însă pluteşte într-o îndoială perpetuă.

Definit astfel în termenii consacraţi de literatură generală, Eminescu manifestă în începuturile sale o structură sufletească demonică. Afirmată în erotică, vom regăsi-o aiurea, pentru că ea determină ritmica sentimentului său: afirmaţie şi negaţie, cu o marcată tendinţă de generalizare, cu vremea, a negaţiei.

A doua poezie publicată de Eminescu în Convorbiri literare este Epigonii. Ne vom opri o clipă asupra acesteia, mai puţin spre a pune în lumină valorile proprii şi mai mult spre a sublinia anumite probleme care interesează o mare parte din opera poetică eminesciană.

Epigonii apare în numărul din 15 august 1870 al revistei ieşene şi are darul de a stârni unele nedumeriri şi rezerve în rândurile cititorilor. Expresia lor o formulează Iacob Negruzzi cu toată claritatea, atunci când spune că poezia a plăcut prin frumuseţea versurilor şi prin originalitatea cugetării, dar că nimeni nu se putea uni cu părerile lui Eminescu despre literatură, într-adevăr, momentul pare să fi fost delicat pentru Junimea în general, pentru Maiorescu în special. Criticul combătuse cu energie vechea literatură română, pe care poetul o aprecia în mod atât de călduros.

Încunoştinţat de discuţiile la care dase naştere poezia sa, Eminescu ţine să-şi lămurească atitudinea şi scrisoarea pe care el o adresează cu acest prilej lui Negruzzi, la 17 iunie 1870, însemnează cea mai bună explicaţie dată operei. Poetul arată aici că nu poate fi vorba de o apreciere a artei unor scriitori ca Cichindeal sau Pralea, ci numai de aprecierea încrederii cu care ei lucrau, de naivitatea şi sinceritatea simţirii şi artei lor. În comparaţie cu aceştia, scriitorii contemporani erau conştienţi de suflul veacului; arta lor avea rafinamente decadente, ea respiră un aer bolnav şi dulce, pe care Eminescu îl denumeşte cu termenul său german: este cunoscutul Weltschmerz, ceea ce însemnează „conştiinţa adevărului trist şi sceptic învins de către colorile şi formele frumoase”. „Predecesorii noştri, spune el, credeau în ceea ce scriau cum Shakespeare credea în fantasmele sale; îndată însă ce conştiinţa vede că imaginile nu sunt decât un joc, atunci, după părerea mea, se naşte

neîncrederea sceptică în propriile sale creaţiuni”.

Textul acesta din Eminescu se impune să fie meditat mai îndelung, deoarece el cuprinde în acelaşi timp o concepţie şi o atitudine. Conştiinţa noastră vede că imaginile unei poezii nu sunt decât un joc, şi de aici urmează scepticismul, neîncrederea, îndoiala. Dar conştiinţa nu poate vedea în imaginea poetică un simplu joc decât atunci când ea este într-adevăr un simplu joc. Şi în poezie, în adevărata poezie, la baza căreia se află o adâncă necesitate sufletească, imaginea nu este un joc nici simplu, nici complicat, ea este un produs natural şi necesar, aşa după cum un produs natural şi necesar este valul care brăzdează întinderea unei mări agitate de furtună. Scrisoarea lui Eminescu distinge prin urmare poezia reală de poezia izvorâtă din jocul de-a imaginea, poezia făcută de cea născută, şi condamnarea lui se aplică celei dintâi. Atitudinea poetului se degajează aşadar cu toată claritatea: el are în vedere literatura preocupată îndeosebi de cultul formelor, literatură care, în Europa, dăduse naştere unui curent estetizant.

Paralel cu această ataşare particulară de formele frumoase, aceeaşi literatură aducea, şi pe linia sentimentului, acel aer bolnav şi dulce, caracteristic de asemenea decadentismului estetizant. Şi atunci când Eminescu se ridica, atât în scrisoare cât şi în poezie, împotriva acestei literaturi decadente, ei nu condamna numai un fenomen caracteristic literaturii române, ci un fenomen de proporţii europene. Am văzut de altfel mai înainte că sub raportul acesta poetul român nu este un glas izolat, împotriva literaturii de virtuozităţi formale se ridicau glasuri şi în alte părţi. Fenomenul era condamnat în Germania, el fusese înfierat de tribunalul corecţional în Franţa, iar în Anglia luase naştere un curent literar foarte puternic şi cu ecouri întinse pe continent, a cărui doctrină însuma condamnarea literaturii pur estetizante şi recomandarea întoarcerii la sinceritatea primitivă, naturală şi plină de credinţă. Ea trebuia să se apropie pe calea aceasta de poporul de jos şi să-şi atribuie funcţiunea sacerdotală a educării artistice a maselor populare. Curentul acesta, care are numeroase puncte de contact cu concepţia socialistă a artei, este prerafaelismul. Condamnând poezia decadentă a contemporanilor, admirând literatura plină de sinceritate şi de încredere a înaintaşilor, Eminescu devine un reprezentant tipic al gândirii prerafaelite în literatura română. Evident, nu voi susţine derivarea lui directă din şcoala engleză a lui Rossetti şi Morris; prin atitudinea lui însă, poetul român se fixează în ceea ce s-ar putea numi reacţiunea europeană prerafaelită, în cuprinsul căreia el deţine unul din locurile importante atât prin tăria verbului propriu, cât şi prin curentul pe care îl creează3. Pentru că, fapt pe care ştiinţa română îl ignorează cu desăvârşire, Eminescu creează într-adevăr în literatura română un curent prerafaelit, a cărui acţiune este mai mult de natură programatică. Prin Vlahuţă, din care amintesc poezia Unde ni sini visătorii, el se prelungeşte până în timpuri apropiate de noi.

Poezia se construieşte aşadar pe opoziţia între poeţii vizionari din trecut şi spiritele analitice ale timpurilor noi. Ea depăşeşte însă linia aceasta şi în final ne face să vedem că poetul îi atribuia şi o funcţiune socială:

Rămâneţi dară cu bine, sânte firi vizionare
Ce făceaţi valul să cânte, ce puneaţi steaua să zboare,
Ce creaţi o altă lume pe-asta lume de noroi.

În concepţia lui Eminescu arta are aşadar o funcţiune socială, aceea de a ne smulge meschinăriei existenţei noastre şi de a ne conduce într-o lume nouă, opusă lumii noroiului în care ne este dat să trăim. Ea trebuie aşadar să înfrumuseţeze viaţa omului, ceea ce, în ultima analiză, însemnează însuşirea unui alt punct programatic prerafaelit, în spiritul căruia artă era chemată nu numai să creeze frumosul, ci şi să facă educaţia estetică a maselor. Poezia capătă în felul acesta o misiune socială, ea trebuie să conducă societatea către valorile înalte create de spiritul uman. Dacă în zilele noastre noţiunea de progres nu ar fi căpătat o accepţiune strict precizată, dacă ea n-ar presupune o dependenţă strânsă de factori materiali, n-aş sta la îndoială să calific concepţia lui drept o concepţie progresistă. Dar pentru el progresul este văzut pe linie spirituală şi numai în această accepţiune poate fi determinat de artă.

Indiferent însă de faptul acesta, versurile citate – şi de altfel întreaga poezie – ne conduc către concepţia artei ca funcţiune socială, către mesianismul poetic.

Voi insista asupra acestei probleme pentru îndoitul motiv că împrejurările au făcut-o să fie foarte actuală pe de o parte, iar pe de altă parte pentru că ne va ajuta să înţelegem mai bine un capitol întreg din poezia lui Eminescu, poezia închinată cetăţii umane. Am amintit cu un alt prilej că poetul român este un partizan al concepţiei idealiste a artei. Faptul acesta nu-l împiedică însă că, în anumite momente, el să descindă din sferele înalte în care pluteşte Hyperion, să se amestece în mulţime, să caute să înţeleagă durerile ei. Datele pe care le voi aduce în discuţie privesc aşadar până la un punct poezia care ne interesează în clipa de faţă, dar ele stabilesc totodată treaptă pe care va trebui să ne înălţăm ca să avem înţelegerea unor opere eminesciene pe care le vom discuta ulterior...

Contemporanii lui Eminescu au trăit lupta înverşunată ce s-a dat între partizanii concepţiei despre artă pentru artă şi partizanii concepţiei despre arta cu scop – în primul rând cu scop social. Întrucât aceasta este una dintre problemele ce preocupă mai mult timpurile noastre, găsesc necesar să dau unele puncte de orientare generală şi să vă recomand lucrările în care veţi găsi concentrate datele esenţiale ale ei. De altfel asupra acestei probleme am insistat pe larg în unele din lucrările mele anterioare, în primul rând în studiul despre Ideologia literară a lui Heliade Rădulescu, Bucureşti, 1935 şi în Cercetări

de literatură română, Sibiu, 1944 (capitolele închinate lui Heliade şi Boliac). Dintre studiile amintite de mine cu prilejul acela semnalez aici, pentru importanţa lor, pe H. A. Needham, Le développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle. Paris, 1926; M. Thibert, Le rôle sociale de l'art d'après les Saint-Simoniens, Paris, 1926; A. Guiard, La fonction du poète, Etude sur Victor Hugo, Paris, 1910. Amintesc totodată un documentat studiu datorit unui învăţat englez J. J. Hunt, Le socialisme et le romantisme en France, Oxford, 1935, precum şi lucrarea lui A. Cassagne, La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes, Paris, 1906.

Şi pentru că problema aceasta nu este proprie numai literaturilor moderne, ci şi celor vechi, amintesc aici că informaţii preţioase referitoare la felul cum ea se pune în antichitate găsiţi în unele studii închinate lui Platon sau literaturilor antice în general: G. Colin, Platon et la poésie, în Revue des études grecques din 1928; Pearls (Hugo), L'art et la beauté vus par Platon, Paris, 1938; J. W. H. Atkins, Literary Criticism în Antiquity, Cambridge, 1934 şi D. M. Pippidi, Formarea ideilor literare în antichitate, Bucureşti, 1944.

Este diversă concepţia pe care gânditorii şi artiştii antichităţii o aduc în această ordine, în timp ce Platon vede poezia detaşată de orice interese sociale, respirând în lumea senină a ideilor, în timp ce un teoretician, ca Filodem din Gadara susţine gratuitatea actului artistic, iar poeţi că Homer văd în poezie numai plăcerea, concepţia opusă, aceea a artei utilitariste, îşi are de asemenea reprezentanţii săi4. Cu nouă secole înainte de Christos, Hesiod vedea în poezie un instrument de educare a poporului, pe care ea îl putea îndrepta către bine şi fericire. El este considerat de altfel drept creatorul imaginii poetului-profet, poetul care îndrumează societatea pe calea viitorului şi fericirii. Alături de el putem aminti pe Aristofan, pentru care arta are de asemenea un rol educativ; şi pe Horaţiu, care cerea poetului să îmbine în operă sa plăcutul cu folositorul – utile dulci. Şi, ne aducem cu toţii aminte, aceeaşi antichitate ne-a transmis şi imaginea poetului Tirteu, care stimulă cu cânturile sale armatele la luptă.

Poziţiile stabilite în antichitate se prelungesc până în timpurile noastre. Şi în ordinea aceasta, ca şi în alte direcţii, noi toţi ne lăsăm furaţi de o falsă părere atunci când ne imaginăm că descoperim lucruri nouă. Evul mediu a subtilizat mai puţin în domeniul teoriei artei, dar practic a manifestat o viguroasă concepţie utilitaristă. Şi poate că în nici o altă epocă din istoria omenirii poezia n-a realizat mai din plin comandamentul de a oglindi fidel societatea: poezia religioasă, care traduce unele trăsături fundamentale ale spiritelor medievale, se află în vecinătatea poeziei eroice a unei societăţi războinice şi în vecinătatea unei poezii galante, născută în mediul aristocraţiei timpului.

Romanticii descoperă la rândul lor cele două concepţii despre poezie. Manifestările lor în această direcţie sunt atât de numeroase şi atât de importante, încât lor li s-au închinat studii întregi. Simplificând însă şi exprimând prin numele a două mari personalităţi cele două atitudini la care ne-am referit, avem în primul rând arta văzută în afară de societate, având raţiunile ei proprii şi fiindu-şi ei înseşi şi scop şi realizare. Schiller însuşi vedea pe poet, în cunoscută lui poezie Die Theilung der Erde, legat în mod exclusiv de cer; iar în timpuri apropiate de Eminescu, Baudelaire dase expresie aceleiaşi concepţii într-una din cele mai frumoase poezii ale sale, Bénédiction. În linie generală, artistul trebuie să se sustragă din mulţime, să trăiască în turnul său de fildeş, adâncit în contemplarea propriei lumi sufleteşti.

Contemplator al idealităţii, el aşteaptă ca inspiraţia să-i vină de sus, din cerul în care sălăşluiesc ideile şi zeii inspiratori. Mărimea lui este definită de puterea lui de izolare. Această concepţie aristocratică este reprezentată în mod strălucit de poetul francez Alfred de Vigny, în numeroase opere ale sale, dar mai cu seamă în Chatterton şi în prefaţa la această operă.

Opera lui Eminescu ne obligă să stabilim în această ordine anumite distincţiuni. Nu este vorba numai de poetul care se izolează de societate, ci de artistul pe care societatea îl repudiază. Atitudinea poetului faţă de societate îşi găseşte o complinire în atitudinea societăţii faţă de poet. Poezia amintită mai înainte a lui Schiller, Die Theilung der Erde, poate fi invocată aici pe bună dreptate şi tot aşa poezia Bénédiction a lui Baudelaire, în care poetul francez înfăţişează pe artist drept obiectul de distracţie şi de batjocură al societăţii contemporane. Este drept, atitudinea societăţii şi-ar putea afla scuza în faptul că arta aceasta, de caracter strict individual, nu îndeplineşte nici o funcţiune socială.

În opoziţie cu aceasta avem concepţia socială a artei, pe care o surprindem la nenumăraţi scriitori ai timpului. Un poet concentrat în mod exclusiv asupra propriei lumi sufleteşti, cum este Lamartine bunăoară, are cu toate acestea momente în care mărturiseşte că, în evoluţia ei, poezia trebuie să se coloreze diferit, după epocile pe care omenirea le traversează în evoluţia ei. Ea trebuie să fie religioasă, filozofică, socială, după cum se leagă de o societate preocupată în mod prevalent de religie, de filozofie sau de problemele sociale.

O misiune socială îndeplinesc poeţii care devin cântăreţi ai sentimentelor colective. În ticeastă categorie se pot aminti odele unui Pândar bunăoară, ale unui Malherbe sau Boileau. Şi, în literatura română, o funcţiune similară îndeplinesc odele lui Asachi sau acelea ale lui Vasile Alecsandri.

Rolul social al poetului nu se limitează însă numai la atâta. El este văzut adeseori încărcat cu o misiune divină, aceea de a conduce societatea pe calea progresului. Geniu de factură deosebită de aceea a omenirii comune, profet

sau sacerdot, el este rânduit să lumineze omenirii căile viitorului. Concepţia, existentă încă de mai înainte, capătă o largă circulaţie graţie mişcării socialiste saint-simoniene şi mai cu seamă graţie lui Victor Hugo. Poetul francez va ajunge cu vremea să susţină că artistul de geniu este profund deosebit de omul obişnuit, că el este făcut din atomi ce se desprind din astre, din atomi stelari. Această structură diferită îl face să aibă clare în faţă căile viitorului şi omenirii nu-i rămâne altceva de făcut decât să urmeze drumul însemnat de el:

Peuples! Écoutez le poète!
Écoutez de rêveur sacré!
Dans votre nuit, sans lui complète,
Luit seul a le front éclairé.
Des temps futurs perçant les hombres,
Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.
Îl rayonne! Îl jette sa flamme
Sur l'éternelle vérité!
Îl la fait resplendir pour l'âme
D'une merveilleuse clarté.
Îl inonde de sa lumière
Ville et désert, Louvre et chaumière,
Et les plaines et les hauteurs;
A tous d'en haut îl la dévoile;
Car la poésie est l'étoile
Qui mène à Dieu rois et pasteurs!
(Fonction du poète, în colecţia Les rayons et les ombres)

Concepţia pătrunsese în literatura română cu mult înainte de apariţia lui Eminescu. Sub influenţa directă a mişcărilor socialiste franceze, Cezar Boliac ajunsese să susţină idei asemănătoare încă înainte de revoluţia de la 1848. Iar Heliade Rădulescu, care se află sub influenţa simultană a saint-simonienilor, fourieriştilor şi a lui Victor Hugo, ajunsese să pună în circulaţie imaginea poetului profet. Şi sub influenţa directă a saint-simonianului francez Pirre Leroux, el ajunge să izoleze în acest câmp vast imaginea lui Moise, în care vede un simbol al geniului – profet aşa cum şi-l imagină el – şi aşa cum îi plăcea să se creadă uneori pe sine.

Pe aceste căi larg deschise avea să se îndrumeze şi Eminescu. Revenim astfel la un capitol din biografia intelectuală a poetului, acela închinat ideilor sale literare. Revenim nu spre a repeta, ci spre a completa şi nuanţa datele comunicate cu prilejul acela. Eminescu vede uneori lipsa oricărui sens al activităţii poetului într-o societate nepăsătoare dacă artistul moare astăzi, dacă a murit ieri (Pierdut în suferinţa nimicniciei mele). Exploatat de societate şi

dispreţuit de ea, opera lui se va învrednici poate cu vremea să cârpească versurile slabe ale unui urmaş grăbit să coasă în rime unele gânduri proaste (Ciudat izvod e omul); ea nu va face însă în nici un caz concurenţă unui brav ofiţer, pe care fata iubită de poet îl va prefera întotdeauna (Icoană şi privaz, Scrisoarea IV, Scrisoarea V).

În afară de note de felul acesta, frecvente în operă poetului, Eminescu are momente când judecă arta în strânsă dependenţă de societate. Semnificativă ne apare îndeosebi una din poeziile păstrate în manuscrisul 2262 al Academiei Române, a cărei temă este sterilitatea artei moderne. Intitulată după primul ei vers, poezia aceasta s-ar numi în van căta-veţi ramuri de laur azi: epoca noastră este o epocă de decădere, pentru că timpul roade tot. Poetul aruncă aici o fugară privire în tema vecină, „fortuna labilis”: vitejia trecută a apus; strălucirea vechilor cetăţi s-a stins; papii şi regii au ajuns pulbere. În piepturi nu mai sunt simţiri adevărate, ci numai umbre de simţiri şi de aceea nu mai pot apărea artişti că Michelangelo, care să ridice bolţi de granit, sau ca Rafael, care să dea viaţă pânzelor moarte. Simţirea adevărată, măreţia, arta aparţin toate trecutului; timpurile noastre sunt mici, noi nu suntem decât pulbere şi umbră: pulvis et umbra sumus.

Şi pentru Eminescu, poetul este uneori cântăreţ al sentimentelor colective, un herald al aspiraţiilor comune. Mărturiile cele mai caracteristice pentru această concepţie aparţin epocii de începuturi, acelei epoci când poetul se găsea încă pe linia de gândire heliadistă şi când admiraţiile sale literare se îndrumau către Victor Hugo, în Geniu pustiu, geniul este văzut ca un mântuitor de popoare în felul în care el era văzut şi de poetul francez; dar imaginea lui se colora variat, trădând şi alte ispite artistice pe care le încercase la acea dată Eminescu: „Mi-ar fi plăcut mult să trăiesc în trecut. Să fi trăit pe timpii aceia când Domni îmbrăcaţi în haine de aur şi samur ascultau de pe tronurile lor, în învechitele castele, consiliile divanului de oameni bătrâni – poporul entuziast şi creştin undoind ca valurile mării în curtea Domniei – iară eu, în mijlocul acelor capete încoronate de părul alb al înţelepciune!, în mijlocul poporului plin de focul entuziasmului, să fiu inima lor plină de geniu, capul cel plin de inspiraţiune – preot durerilor şi bucuriilor-bardul lor”.

Pasajul acesta nu se impune atenţiei numai prin funcţiunea atribuită poetului – un cântăreţ al aspiraţiilor întregului popor – ci şi printr-o altă trăsătură, tot atât de caracteristică poetului român: chemarea trecutului. Chemarea trecutului este una dintre cele mai proprii trăsături ale romantismului german în prima lui fază, după cum chemarea viitorului este una dintre caracteristicile romantismului francez. Poetul român apare la data aceasta nedecis, ispitit deopotrivă de utopia viitorului şi de aceea a trecutului. Evoluţia lui se va caracteriza printr-o progresivă atenuare a celei dinţii şi ataşarea tot mai strânsă de valorile trecutului. În aceeaşi funcţiune de cântăreţ

al sentimentelor comune apare Eminescu şi în poezii în care plânge moartea unor personalităţi cunoscute: Aron Pumnul, Barbu Ştirbei.

Legat de concepţia socială a artei ne apare poetul şi în operele lui înfiorate de suflul profetismului naţional. Cea dinţii dintre acestea este amintita odă adresată lui Heliade, în legătură cu care se impune să fie notată şi poezia închinată morţii marelui luptător. În cea din urmă, în care Eminescu dezvăluieşte marile lui calităţi de poet, Heliade este înfăţişat ca imaginea desăvârşită a geniului profet, un Moise al poporului său. Moise era, după cum ne amintim şi pentru Heliade imaginea desăvârşită a profetului creator de popoare. El împrumutase această figură dintr-o carte ce s-a bucurat de multă consideraţie pe vremea aceea, De l'humanite a lui Pierre Leroux, în care legislatorul evreu era prezentat în cele mai autentice culori saint-simoniene. Prin Heliade şi prin modelul acestuia, Leroux, Eminescu prindea el însuşi reflexe saint-simoniene în operă sa. Dar pentru el, figura lui Moise era prezentă şi în alte planuri literare. Se poate într-adevăr susţine că poetul român a cunoscut şi celebra poemă Moise a lui Alfred de Vigny, al cărui vers

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre, pare să fi fost prezent în mintea lui, când, în poezia Ca o făclie stinsă, scrie:

Şi să nu pot de somnul pământului s-adorm.

Dar încă de pe acum, şi sub influenţa aceluiaşi romantism, Eminescu înfăţişează pe profeţii săi într-o izolare morală care merge sporind. Imaginea lui Mureşanu, profet al naţiunii sale, îl solicită şi el o prinde fugar în mai multe încercări poetice. Cântăreţul revoluţiei de la 1848 este pentru Eminescu o figură complexă, în care fuzionează trăsături proprii lunatismului, demonismului, titanismulul, dar din care nu lipseşte nici imaginea poetului profet:

Şi capete de geniu când ard, când se inspiră
Arderea lor arată, la lumea ce-i admiră,
Că ziua e aproape... şi palizii poeţi
Profeţi-s plini de vise ai albei dimineţi.
Profete al luminii, în noaptea-ţi te salut
Şi vărs geniu de aur în corpul tău de lut,
În buclele-ţi eu strecor dulci lauri de argint – Cu raza zilei albe, eu geniul ţi-l aprind.

Am amintit puţin mai înainte poezia în van căta-veţi ramuri de laur azi, în care poetul tratează în notă proprie tema poetică „fortuna labilis”; totul este decădere în timpul de faţă, măreţia aparţine în întregime trecutului. Poezia

este indicată să ne îndrumeze către tema tratată în Epigonii. Mai apropiată încă prin temă de această poezie este poezia Christ, cu care ne-am ocupat de asemenea în trecut. Poezia datează din 1869, ceea ce însemnează că este, ca elaborare, contemporană cu Epigonii. Arta trecutului, spune aici poetul, este stângace şi aproximativă, dar ea este sinceră pentru că izvorăşte dintr-o credinţă adâncă. În raport cu ea, arta modernă este strălucită, perfecţionată ca mijloace tehnice, dar uscată, secătuită de credinţă. Scepticismul veacului a cuprins sufletul artistului şi acesta a-ncetat să mai vadă un Dumnezeu în pruncul născut la Betleem; ei este un om numai, căruia i se pune o mască regală. Credinţa sinceră de pe vremuri a devenit acum o frază strălucită. Artă era aşadar judecată de Eminescu în raportare la condiţiunile sufleteşti ale creatorului, ea trebuia să aducă sinceritate a simţirii şi credinţă adâncă. Această concepţie a poetului român m-a determinat să caracterizez opera sa drept un manifest în spirit iprerafaelit.

Cu aceasta am definit însă şi concepţia din Epigonii, expresia cea mai puternică a ideii în operă lui Eminescu şi manifestarea cea mai strălucită a doctrinei prerafaelite în literatura română. Nu este vorba de o poezie de aplicare a programului, ci de o operă programatică: lecţiunea teoretică este reţinută, dar ea se degajează puternic din caracterizarea diversă a generaţiilor de scriitori.

S-a vorbit în legătură cu ea de izvoare străine; s-a amintit despre romanul lui Karl Immermann, Die Epigonen. Pentru că această raportare îmi apare puţin fericită, nu găsesc necesar să insist asupra ei. Despre epigoni s-a vorbit însă în literatura germană a timpului şi pentru cine vrea să se documenteze mai pe larg asupra problemei eu amintesc aici un articol mai vechi al lui Spitteler, Epi-gonentum, publicat în Neue Zuricher Zeitung din 1891 precum şi studiul lui H. Kraeger Der Byronische Heldentypus, apărut în colecţia de studii de istoria literaturii moderne a lui Muncker, la Miinchen, în 1898. Singurul lucru care se poate spune cu preciziune despre poezia română este că ea intră în reacţiunea antidecadentă europeană din a doua jumătate a secolului trecut şi că este una dintre cele mai de seamă mărturii ale acestui curent.

Sigure sunt însă izvoarele interne ale poeziei, în speţă Lepturariul lui Aron Pumnul. După cum ştim, Eminescu a simţit un puternic ataşament faţă de profesorul bucovinean, a cărui apărare o ia nu numai împotriva lui Dimitrie Petrino, care atacase pe învăţatul de la Cernăuţi cu un entuziasm pueril, ci chiar împotriva lui Titu Maiorescu. Eminescu nu apără numai pe Pumnul, ci şi pe scriitorii anteriori preţuiţi de acesta, scriitori care figurau în paginile Lepturariului.

Evident, nu înţelege să-i apere pentru „meritul intern” al operelor lor, ci pentru că te mişca acea „naivitate sinceră, neconştiută, cu care lucrau ei”.

În Epigonii, caracterizarea poeţilor anteriori o face Eminescu adeseori pe

baza Lepturariului lui Pumnul. Acesta a dat de altfel poetului nu numai calificativul izolat, ci şi sentimentul de admiraţie generală pentru valorile trecutului, încadrarea „cazului” literar românesc în evoluţia spirituală a omenirii este însă opera poetului, care a ştiut să pătrundă materialul local de semnificaţii generale.

Acestea se realizează în primul rând prin crearea opoziţiilor necunoscute lui Pumnul. Pentru profesorul de la Cernăuţi întreaga literatură română prezenta un curs unitar, în opoziţie cu el, spiritul dual al lui Eminescu simte trebuinţa desfăşurării în timp şi contratimp. El creează astfel planuri opuse, de corespondenţă integrală: trecutul şi prezentul pe de o parte, credinţa şi scepticismul în ordine spirituală, puterea vizionară şi analiza rece în câmpul creaţiunii artistice pe de altă parte. Aplicată istoriei spirituale a lumii, poezia semnalează o scandare descendentă ce însumează în extremele ei fazele prerafaelite:

Voi, pierduţi în gânduri sânte, convorbeaţi cu idealuri. Noi? Privirea scrutătoare ce nimica nu visează.

În ordine afectivă, poezia se construieşte aşadar pe o dublă polaritate: admiraţia şi disperarea, prima aplicându-se trecutului şi imprimând poeziei un caracter afirmativ de odă, cea de a doua aplicându-se prezentului şi imprimând poeziei un caracter elegiac negativ. Iar încheierea, care ar fi putut să revină la tonul de odă, prin afirmarea repetată a ataşării poetului de valorile trecutului, sau prin reducerea prezentului la trecut, se face în timbru de pesimism integral: poetul constată existenţa unei legi fatale, în baza căreia individul apare asociat în mod ineluctabil de prezentul epuizat, sfârşit, lipsit de sevă artei. Un coronament atât de sceptic justifica cel de al doilea titlu pe care poezia îl căpăta în manuscris, Skepsis.

Din toate problemele care s-ar putea pune în continuare în legătură cu această poezie, semnalez numai timbrul de nuanţe mitologice în care se face evocarea epocii de aur a literaturii române, precum şi câteva caracterizări izolate de scriitori, care trădează idei cardinale în gândirea poetului: Heliade îi apare profetic, uriaş, plutind într-o atmosferă de mit şi de eres; Alexandrescu este văzut ca poet al disperării, al ruinii timpului, şi este apropiat de Byron; Mureşanu este profetul neamului; Negruzzi reprezintă dragostea pentru trecut; Bolintineanu, durerea şi iubirea, iar Alecsandri este preţuit pentru aspecte multiple din activitatea lui: idealul, iubirea, durerea, dragostea pentru literatura poporană şi pentru trecutul ţării.

Marile valori pe care Eminescu le vedea realizate în literatura trecutului erau aşadar puterea de idealizare, profetismul, iubirea de trecut, iubirea de literatură poporană şi iubirea propriu-zisă. Cuprinsă într-una din primele sale poezii, mărturia ne apare semnificativă pentru dezvoltarea ulterioară a operei poetului şi de ea va trebui să ţinem seama în cercetarea noastră viitoare.

<Note>

1. Mortua est! Face obiectul analizei atente a lui D. Caracostea în Arta levintului la Eminescu, analiză ce constituie – mărturisit – punctul de plecare al comentariilor lui D. Popovici. Analiza lui Caracostea combină elemente de istorie literară (relaţiile cu opera lui Bolintineanu), literatură comparată (în sens tradiţional, prin studierea influenţei Nopţilor lui Young, dar şi pe linia literaturii comparate a formelor, prin analiza comparativă cu poezia lui Leopardi, A Silvia), Stoffgeschichte (istoria temei literare), studiul genetic (variantele poemei), analiza spaţiului şi a timpului estetic, precum şi a axei imaginilor, studiul stilistic etc. Pe linia propriilor sale preocupări, D. Popovici amplifică studiul istoric al temei – ajungând, pe această cale, ia construirea unei tipologii literare – şi racordează întreaga analiză la teza sa critică: titanismul poeziei eminesciene. Studiul variantelor dezvăluie astfel treptata realizare a factorului informant de profunzime – titanismul – şi explică, în funcţie de acesta, logica poetică a textului, abandonând fina-iismul (stânjenitor adesea) ce caracterizează metoda lui Caracostea.

2. Întreaga discuţie pleacă (aşa cum plecau, de pildă, reproşurile lui Ibrăileanu cu privire la caracterul „ilogic” al imaginilor din Sară pe deal, unde turmele urcă seara dealul, în loc să coboare în sat, cum ar fi firesc), de la confundarea logicii poetice cu logica realului. Pasajul, stângaci în această versiune nedefinitivată a cursului, încearcă însă de fapt (aşa cum încercase şi Caracostea) să deplaseze discuţia de pe terenul „realului” pe acela al viziunii poetice. „Strofa (...) învederează nu o perspectivă de pe pământ, ci o viziune cosmică”, afirmă Caracostea fără a racorda însă această interpretare îa caracterul ascensional al axei imaginilor (Arta cuvântului..., p. 158). Oricum, criticul substituie „viziunea” vederii sau perspectivei terestre reclama! Ă de o estetică naiv-realistă. Sancţionată de critică la apariţia lucrării, soluţia lui Popovici, deşi stângaci formulată, e tot rodul încercării de a deplasa discuţia pe terenul logicii poetice, definind „perspectiva” din unghiul textului, şi nu din acela al cititorului. Or, date fiind premisele propriei teze critice titanismul ce creează cadre spaţio-temporale titaniene), E. Popovici va opta pentru soluţia vastităţii spaţiale – ceea ce ar corespunde dimensiunilor titaniene ale spaţiului, care, combinate cu sugestia „unui timp colorat mitologic, străbătut de mister”, creează „perspectivele cerute de încadrarea finală a sentimentului”.

3. În 1969, la apariţia lucrării lui D. Popovici, critică a respins cu imprudentă grabă ipoteza prerafaelitismului poeziilor Clirist şi Epigonii, precum ţi ipoteza unui prerafaelitism românesc, pe motiv că Eminescu nu-i cunoştea pe prerafaeliţii englezi. D. Popovici propune această interpretare pe lima unui comparatism modern, preocupat în primul rând nu de influenţe, ci de paralelisme. Cum însă acest atrăgător paralelism cultural n-a convins, vom furniza în sprijinul său şi un argument de natură istorică: chiar dacă Eminescu

n-a cunoscut prerafaelitismul englez, el avea toate şansele să cunoască rădăcinile vieneze ale mişcării prerafaelite din pictură, despre care, v. Ricarda Huch, Romantismul german, traducere şi prefaţă de Viorica Nâscov, Bucureşti, 1974, p. 334-335: „Pe tăcute, neobservată, se pregătea la Viena şi nouă pictură, prerafaelită: o mână de tineri elevi ai Academiei, printre care cel mai de seamă avea să fie Overbeck, întemeiau în 1808 Confreria Luhas, al cărei scop era eliberarea artei din cătuşele manierismului".

4. În această accepţie, foarte largă, mesianismul se converteşte în „concepţie utilitaristă" a artei – adică poate fi subsumat „poeticii pragmatice", care este, după M. H. Abrams, unul din cele 4 tipuri fundamentale de poetică, alături de poetica mimetică, expresivă şi obiectivă (The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Criticai Traditions, Oxford University Press, 1953).

<Titlu> POEZIA CETĂŢII UMANE

Epigonii este cea din urmă poezie pe care am urmărit-o izolat. Voi cerceta în continuare opera eminesciană în aspectele ei fundamentale, privind-o că o totalitate, iar nu în bucăţile izolate din care este alcătuită. Ştiu că procedeul acesta va ridica o primă şi importanta obiecţiune: subsumând opera izolată totalităţii, rămâne problematică semnalarea valorii artistice a poeziilor privite în parte. Şi ce ne facem noi dacă nu ştim în ce măsură poezii ca Veneţia sau Pe Lingă plopii fără soţ sunt sau nu sunt capodopere?

Ţin să precizez însă de la început că felul acesta de cercetare nu însemnează în nici un caz excluderea criteriilor estetice, ci numai o modalitate aparte de ordonare a materialului poetic. Istoria noastră Literară – şi critică literară a procedat de altfel în acelaşi chip – s-a lăsat prea mult atrasă de opera izolată şi n-a căutat să distingă schemele mari pe care se organizează poezia eminesciană. Sau dacă totuşi au căutat să le semnaleze, s-a ajuns la construcţii al căror plan izvora nu din opera poetului însuşi, ci subsuma această operă unor criterii externe şi adeseori de natură contradictorie. Eminescu a fost văzut astfel că un poet de structură onirică pe de o parte, dar cu impetuozităţi şi impulsuri primitive şi mai ales dominat de o puternică vocaţie uraniană pe de altă parte. Şi ce să mai spunem de inspiraţia originală de a urmări opera lui repartizată pe schema evoluţiei omenirii, începând cu creaţiunea, trecând prin potop şi ajungând în cele din urmă în zilele noastre *1?

Lăsând la o parte structura şi impulsul, voi degaja din opera poetului marile teme de care el se simte atras şi le voi urmări în traducerea poetică a lor. Voi căuta în felul acesta să arăt ce însemnează în poezia lui chemarea societăţii, ce însemnează chemarea erotică, chemarea mitologică şi cea titaniană. Pentru că, anticipând discuţiile viitoare, dar întemeindu-ne pe datele stabilite până în prezent, tema socială, cea erotică, cea mitologică şi cea titaniană se delinează în operă poetului uneori în forme izolate şi pure, cele mai

adeseori în contaminări şi interferenţe ale căror semnificaţii mă vor preocupa de asemenea de aproape. Şi adeseori, strâns împletit cu ele, un puternic sentiment al naturii *2.

Cea dintâi dintre aceste teme pe care le voi trata este temă socială, încă de mai înainte s-a generalizat expresia de poezie socială, care are avantajul că stabileşte o subliniere oarecum afectivă şi o delimitare cronologică: poezie socială este aceea care tratează într-un anumit ton probleme legate în mod precumpănitor de societatea prezentă sau vizând societatea viitoare. O astfel de poezie este bunăoară Santa Cetate a lui Heliade: ea aduce descrierea stării prezente a societăţii, aduce multă compasiune pentru poporul asuprit şi imaginează o societate nouă, societatea viitorului, care ar. avea anumite atribute. Judecată din punct de vedere programatic, poezia aceasta este o realizare superioară, una dintre cele mai reuşite poezii ale genului. Dar, precizăm: raportată numai la program, iar nu la cerinţele artei. Pentru că sub raportul artistic poezia stârneşte toate rezervele.

Felul cum eu privesc însă poezia socială nu găseşte cea mai fericită traducere în această expresie; ceea ce mă preocupă este, natural, şi semnalarea aspectelor sub care societatea actuală se prezintă în operă poetului, sunt şi perspectivele pe care el le deschide asupra societăţii viitoare. Pentru un poet ca Eminescu însă, care are un puternic sentiment al istoriei, unul dintre aspectele esenţiale ale temei este cel legat de trecut, de istorie. În felul acesta poezia socială a lui devine o poezie a acelei colectivităţi pe care anticii o numeau civitas, privită în evoluţia ei istorică şi în perspectivele sale viitoare. Poezia socială a lui Eminescu este aşadar o poezie a cetăţii, în sensul antic al termenului, a cetăţii umane contemplată în permanentă ei devenire şi în multiplele raporturi ce se creează între indivizii ce o compun, dar contemplată în acelaşi timp şi în dependenţa ei de legile istorice ce o depăşesc şi o conduc. Sub aspectul acesta voi urmări poezia socială a lui Eminescu: ca o poezie a cetăţii umane sau a umanităţii căreia nu i se poate compara din întreaga literatură a lumii decât o singură operă: Legenda secolelor a lui Victor Hugo. Lipsită de închegarea operei franceze, cu membrele oarecum împrăştiate, poezia eminesciană a umanităţii se unifică sub raza unei înalte concepţii filozofice, în spiritul căreia istoria lumii este o succesiune de cicluri de civilizaţie, fiecare din ele supus legii ineluctabile a creşterii şi stingerii.

Poezia cetăţii umane constituie capitolul cel mai bogat din opera lui Eminescu şi faptul acesta ne obligă să insistăm mai îndelung asupra ei. Înainte însă de a întreprinde această operaţie, se impune să stabilim poziţiile ideologice care ne vor ajuta s-o înţelegem în resorturile sale adinei.

Cel dinţii fapt pe care-l voi semnala este că Eminescu apare, în anumite momente din opera sa, ca partizan al concepţiei schopenhaueriene despre prezentul etern şi despre unicitatea existenţelor. Părerea aceasta, care ne-ar îndruma către o concepţie statică a lumii, este însă numai incidentală şi de

altfel ea se nuanţează într-un sens pe care urmează să-l precizăm ulterior. Expresia ei cea mai crudă, şi cea mai pregnantă în acelaşi timp, o găsim formulată în câteva versuri de primă schiţare din manuscrisul 2260 al Academiei Române:

Patria vieţii e numai prezentul.
Clipa de faţă numa-n ea suntem,
Suntem în adevăr. – Iată trecutul
Şi viitorul numai o gândire-s.
În van împingeţi ce vi-i dinainte,
În van doriţi acelea ce-or veni.
Întoarceţi-vă-n voi şi veţi cunoaşte
Că toate-n lume, toate-s în prezent.
Tot ce au fost şi tot ce-a fi vreodată
Au fost, va fi numai pentru că e.
Nu ştii că atingând pe-un singur om
I-atingi pe toţi! Mulţimea e părere.
Spune la mii de inşi aceeaşi vorbă
Şi-n mii ea atunci va trezi
Icoană-aceeaşi şi acelaşi simţ.
Un semn că toţi e-n unul, unu-n toţi.

Concepţia mărturisită în aceste versuri găseşte unele puncte de sprijin în anumite poziţii teoretice ale poeziei eminesciene. Ea rămâne cu toate acestea exterioară fluxului central al gândirii poetului, pentru care existenţa presupune şi anumite forme fixe, dar presupune mai cu seamă o adâncă frământare şi o trecere permanentă.

Natura, societatea, statul sunt teme care se oferă gândirii poetului. În natură, mărturiseşte el, se poate stabili o schemă a cursului, pentru că natură este concepută într-o vecinică trecere. Schema aceasta se realizează într-un cerc de forme, prin care materia trece ca prin nişte puncte de tranziţiune. „Astfel”, se exprimă Eminescu textual, „fiinţele privite în sine sunt asemenea unui râu curgător pe suprafaţa căruia sunt suspendate umbrele. Aceste umbre stau pe loc ca o urzeală, că ideea unei fiinţe subt care undele râului, etern altele, formează o bătătură, singură ce dă consistenţă acestor umbre şi totuşi, ea însăşi într-o eternă transiţie, într-un pelerinaj din fiinţa în fiinţă, un Ahasver al formelor lumii”. Aşadar, conchide poetul, „esenţa fiinţelor este forma, esenţa vieţii trecerea, mişcarea materiei prin ele. După care principiu însă se construiesc aceste forme, care-i sensul teleologici lor, care-i sensul teleologici în mişcarea şi secreţiunile materiei?” Iată întrebări pe care poetul şi le pune în proză, dar pe care le reia în operă poetică, unde se arată preocupat de aproape de scopul existenţei. Concepţia, formulată astfel în capitolul cugetărilor, apare

într-o formă foarte apropiată şi într-una din poezii: întreaga existenţă este vecinică trecere, spune el în Stelele-n cer:

Zboară ce pot
Şi-a lor întrecere,
Vecinică trecere – Asta e tot.

Vecinică trecere va fi şi istoria omenirii, în cuprinsul căreia popoarele îşi urmează unul altuia, asemenea rândurilor de corăbii care apar şi dispar pe întinsul mării, asemenea stolurilor de cocori care apar şi dispar unul după altul pe necuprinsele drumuri de nori. Ideea vă fi reluată în numeroase opere, pe ea se va construi în mod special una dintre cele mai importante poezii ale lui Eminescu, Memento mori, asupra căreia vom insista în lecţiile viitoare.

Legea valabilă pentru natură este valabilă şi pentru societate şi stat, pentru că statul nu este o operă a minţii omeneşti, ci un produs natural, asemănător prin această latură a sa cu statul natural ai albinelor. Analogia se poate duce mai departe: generaţiile bunăoară sunt asemănătoare roiurilor. Statele prezintă mai departe tendinţa de a se osifica în forme stabile, imutabile, „prin care generaţiile consecutive trec asemenea materiei fără de voinţă prin formele existenţei”. Şi aşa după cum în starea lui embrionară un corp conţine în mod ideal forma sa, tot aşa şi societatea, privită în oricare moment al dezvoltării sale, conţine în sine şi fazele ei viitoare. Între instituţiile care asigură existenţa şi dezvoltarea vieţii sociale un loc de seamă îl ocupă religia care uneori poate fi de o înaltă valoare morală şi poate constitui un element de progres, dar care alteori poate fi derivată în mod interesat şi convertită în instrument de dominare şi asuprire. Mărturie pentru aceasta este chiar creştinismul: religie a săracilor, a nenorociţilor, a femeilor pierdute, el este floarea care a răsărit din rândurile sărăcimei poporului roman, din rândurile sclavilor, din rândurile celor lipsiţi de orice drept şi ale celor nevoiţi să-şi vândă munca pe orice preţ numai ca să nu moară de foame. Şi textual: „E atâta martiriu în căderea fiecărei femei sărace, atâta martiriu în furtul celor ce-l comit de nevoie, şi atâta orbire sacrilege în cei ce-i condamnă”. Toţi aceşti nenorociţi ar avea dreptul la existenţă prin însuşi faptul că sânt, dar ei sunt despuiaţi de unii şi judecaţi de alţii, care la rândul lor nu prezintă decât o clasă socială. Acest proces evolutiv al naturii, al societăţii, al statului, trebuie prins şi exprimat de istoric, a cărui misiune principală este să facă biografia ideii.

Fiecare clasă socială îşi are logică sa proprie, o logică exclusivă şi teribilă. Iată bunăoară clasa alcătuită de dandy avuţi: ei împart banii la chelneri şi la femei publice, dar numai cu greu ar da ceva celui sărac, pe care mai degrabă l-ar dori la închisoare decât pe stradă. Ei sunt imorali, dar altora le cer moralitate; sunt leneşi, dar altora le cer să lucreze; sunt stupizi, dar altora le cer să fie cuminţi. Ei batjocoresc morală şi virtutea, dar se îngrădesc faţă de

clasele de jos. Nu cred în Dumnezeu, în religie, în ordinea divină, dar au inventat ordinea divină, la adăpostul căreia îşi consolidează interesele proprii faţă de oamenii de jos, care adeseori ar merita, prin calităţile lor sufleteşti, să stea mai sus decât dânşii. Ordinea divină inventată de dânşii a sortit pe unii să fie sus, pe alţii să fie jos.

„Când am citit istoria acelei sărmane fete, care şedea într-o mansardă, lucra ziua şi noaptea spre a se hrăni cu pâine goală/cu dejunul ei, cum zicea ea/, care în frig la lumina de petroleu îşi rănea degetele lucrând, care era silită ca din 45 de franci să mai umble şi curat îmbrăcată, atunci întreb, cine dă dreptul în lume burghezului a-i cumpăra lucrul, ca s-o silească pe această copilă să moară de frig şi foame pentru ca el să se îmbogăţească. Sărmana faţă palidă de Madonă! Câte lacrimi te-or fi brăzdat, până ce te-a cuprins sicriul, până ce ai murit şi te-ai înturnat în pacea nesfârşită, din care ieşiseşi. Şi cine-ţi va plăti ţie, martiră a capitalului, degetele tale rănite, plămânii tăi asfixiaţi, foamea, frigul, mizeria, cine o şti în lume, că tu ai suferit, că ai existat măcar. Naşterea şi moartea au trecut fără de urmă, puteai trăi bine sau rău, tot atâta amintire, adică nici una. Ai fost virtuoasă – cine ţi-a ajutat, de-ai fi fost coruptă, cine ar fi avut dreptul să te condamne, cei ce-au făcut ca să mori de foame şi frig?”

Şi la baza tuturor acestor inegalităţi, promovându-le, perpetuându-le, eternul egoism uman!

În strânsă corelaţie cu ideea de stat se punea ideea de naţiune, de naţionalism şi cosmopolitism. Luând apărarea şcolii de la Iaşi, Eminescu este învinovăţit de cosmopolitism, trăsătură care, după părerea unora, caracteriza mai cu seamă activitatea lui Titu Maiorescu. Cosmopolit, Eminescu nu este, între altele, pentru că el nu crede posibilă existenţa cosmopolitismului. Osândit prin timp şi spaţiu să lucreze nu pentru întreaga omenire – ceea ce este cu neputinţă – ci pentru acea fracţiune de omenire căreia el aparţine, individul este forţat să fie, prin sfera sa de activitate, naţionalist. Cosmopolitismul este o simplă simulare a străinilor care, la adăpostul lui, îşi văd de interesele proprii; el este o simulare a celor slabi, care văd într-însul un mijloc de apărare împotriva naţionalismului celor puternici. El caută să amestece nord şi sud, est şi vest, Gog şi Magog, el vrea să înfiinţeze republica universală şi să pună bazele păcii universale. Dar sunt toate acestea posibile? Nu, desigur nu! Şi totuşi, nu însemnează uneori da. În capul lui Toma Nour, eroul din Geniu pustiu, fierb idei care au frământat şi mintea poetului la o anumită dată. Toma Nour este o natură catilinară, frământat de pasiuni, torturat de aspiraţii, însetat de valori înalte: „- Cosmopolit? – Adăugase el încet – cosmopolit sunt şi eu; aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atâtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sunt decât nuanţele prismatice ale omenirii, şi deosebirea

dintre ele e atât de naturală, atât de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferenţa dintre individ şi individ. Faceţi ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumină ce le formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenţei – căci în întunericul nedreptăţii şi al barbariei toate naţiunile îşi sunt egale în abrutizare, în dobitocire şi fanatism, în vulgaritate; ci când lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice.

Sufletul omului e ca un val – sufletul unei naţiuni ca un ocean. Când vântul cu aripi turburi şi noaptea cu aeru-i brun şi cu nourii suri domneşte asupra mării şi a valurilor ei – ea doarme monotonă şi întunecată în fundul ei care murmură fără înţeles; pe când dacă în senină şi albastră împărăţie a cerului înfloreşte lumina ca o floare de foc – fiecare val reflectă în fruntea sa un soare, iar marea împrumută de la cer culoarea sa, seninul geniului său – şi le reflectă în visul său cel adânc şi luciu”.

Cosmopolitismul acesta presupune libertatea şi civilizaţia *3; el îşi are adepţii săi fierbinţi, îşi are eroii săi; îşi are publicaţiile sale, neîngăduite de puterea lumească: „- Nu crede, zise, că cosmopolitismul cum îl voi eu nu-şi are adepţii săi fierbinţi. Deodată cu aceste vorbe, el scoase din buzunarul de pe piept al gherocului un mic jurnal litografiat în nordul Germaniei. Ieşit dintr-o litografie secretă de sub mâna unor juni apostoli ai libertăţii adevărate, ai cosmopolitismului celui mai posibil şi celui mai egalitar, acest ziar era interpretul unor idei demne, frumoase, tinere. El cheamă popoarele la o alianţă. Sacră contra tiranilor celor răi ai pământului, la exilarea din regula lumii a maiestăţilor meschine, a diplomaţilor gâzi ai opiniunii zilei, a rezbelului în care se varsă atâta sânge din inimă cea sfântă a popoarelor. Vis frumos, care a început a fi al lumii întregi, vis care devenit convincţiune nu va desfiinţa, pe o cale pacifică şi nepătată de sânge, numai capetele, cu coroane tiranice – ci şi popoarele ce tiranizează asupra altora!”

Naturi catilinare, ideologie revoluţionară, demon al distrugerii şi spirit demiurgic cuprins de beţia unei noi creaţiuni, iată-l pe Eminescu în atmosfera sa în anii formaţiunii, la vârsta când cutele sufleteşti se desenează şi încep să se adâncească. Revizuite adesea până la anulare, ideile se vor frământa şi vor fecunda opera sa poetică imprimându-i un ritm agitat, ce nu se va tempera decât pe măsură ce conştiinţa să vă ajunge la descoperirea legii supreme, care va aşeza gândirea lui pe linia Ecleziastului: zădărnicie sunt toate.

Iată-l aşadar la antipodul concepţiei catilinare.

Dacă în natură existenţa însemnează trecerea necontenită a materiei prin forme imutabile; dacă în societate existenţa însemnează trecerea necontenită a generaţiilor prin tiparele fixe ale formelor statale – cum se desemnează funcţiunea socială a individului? El trebuie să ajungă la conştiinţa că nu este decât o verigă în înlănţuirea vieţii sociale, şi că nu poate părăsi

societatea în mod voluntar, fără să-şi primejduiască existenţa.

Dar această securitate a individului nu este garantată în toate împrejurările. Sentimentul apartenenţei la un tot omogen, în care părţile sunt egale una alteia, nu se poate dezvolta decât într-o societate ce cunoaşte instituţia regalităţii absolute.

De altfel în ordinea aceasta se impune să se noteze şi influenţa pe care ideile lui Rousseau au putut-o avea asupra dezvoltării spiritului public, ceea ce însemnează că ideea de contract social, pe baza căruia ar funcţiona societatea şi instituţia regalităţii în societate, se poate invoca cel puţin ca tenia de meditare. Aşadar nu numai regalitatea absolută; alături de ea, conducătorul de stat încărcat de obligaţiuni contractuale faţă de supuşii săi. Şi nu numai atât. În poziţiuni epice, raportul între societate şi suveran se pune şi sub alte aspecte: sunt nouri care împiedică lumina cerului de a se răspândi asupra pământului. Aceştia sunt regii, crede Toma Nour. Şi el urmează: regii pământului „vor mâna totdeauna tunetele lor rebele asupra popoarelor de valuri – cu toate că acei nouri nu sunt alta, decât însăşi respirarea gheţoasă şi întunecată a valurilor nenorocite. Nourii tună, fulgeră şi acoperă cu o perdea de fier soarele aurit; şi până ce vor fi ei tirani asupra frunţilor de valuri, până ce întunericul ce-l aruncă ei prin umbra lor cea mare, va pătrunde sufletul adânc al mării c-o noapte rece şi tăcută, până atunci lumea lui Dumnezeu va fi nenorocită. Cei mai nalţi şi mai veninoşi nouri sunt monarhii. Cei după ei asemenea de veninoşi sunt diplomaţii. – Trăsnetele lor cu care ruină, seacă, ucid popoare întregi sunt resbelele”. – În urma acestor consideraţii în legătură cu rolul monarhilor în societate, suna puternic dar firesc concluzia pe care Toma Nour o agită, ca o flamură revoluţionară, împotriva tuturor cezarilor: „Sfărmaţi monarhii! Nimiciţi servii lor cei mai leneşi, diplomaţii, desfiinţaţi resbelul şi nu chemaţi certele popoarelor decât înaintea Tribunalului popoarelor!” Numai în felul acesta se va ajunge la o fericită organizare cosmopolită a lumii.

Societatea românească? În trecut, ea a prezentat aspectul reconfortant al unui stat naţional, în care o deplină egalitate a indivizilor servea drept stimulent al acţiunii. Nu era exploatare, nu erau exploataţi, pentru că nu erau exploatatori! Domnitorii erau ai poporului şi ai pământului, legaţi prin rădăcini seculare de neamul lor. Ei se numeau Basarabi, ei se numeau Muşatini; ei descălecau ţări şi oraşe şi târguri, dau legi umane poporului lor. Iar în dragostea şi devotamentul lor faţă de ţară şi de poporul de jos, nu erau concuraţi decât de boierii ţării, tot aşa de adânc înrădăcinaţi în viaţa istorică a neamului lor.

Dar societatea românească în prezent? În prezent, ea nu este decât un amestec haotic: peste descendenţii celor vechi, straturi noi, alogene, s-au suprapus. Textele abundă în descrierea acestei societăţi pestriţe, legate prin strămoşii ei de Fanar, prin educaţia lor de localurile de desfrâu ale Parisului,

prin interesele lor materiale de ţările române. La care să ne raportăm, fără să avem sentimentul că lăsăm la o parte ceva ce poate fi esenţial? (Opere, ed. Creţu, IV, 182-183). Planta creşte abundentă, ea capătă proporţiile unor stufişuri înăbuşitoare: nu Canada, ci Caradale; nu Pherekide, ci Pherekizii.

Când vine din Fanar, are nasul subţire al descendenţilor vechilor intriganţi; când vine din Balcani, aduce o ceafă dispusă să prospere, să se îngroaşe; sunt şi luceferi negri, coborâtori din astrele ce răsăreau odinioară pe malurile sfinte ale Gangelui; îi cheamă Epurescu sau Fundescu. Caracterizaţi global, cu atribute ce le sunt comune, însă cu accente naţionaliste, regretabile, ei se pot caracteriza şi individual; Rosetti este – ca şi pentru Alecsandri – hidoasă pocitură; Vilacrose, un individ „cretinizat în templele Venerei vulgivagea. Cum nu s-ar fi indignat Ştefan al Moldovei, când această marfă se aduna să-l prăznuiască? Cum să nu se simtă îndurerat poetul, când vede că pentru astfel de stăpânitori naţia românească, adevărata naţie românească, n-a instituit încă ordinul sfintei cânepe, aşa ca pe vremea lui Matei Basarab sau pe aceea a lui Tudor Vladimirescu?

Puteau să strige toţi cei stigmatizaţi, puteau să critice, puteau să batjocorească pe poet. Nimic nu-l impresiona. Nimic, afară de laudă: cum ar fi putut el să nu se creadă adânc insultat, când Pseudo-Românul l-ar fi lăudat în coloanele sale. Cu câtă greutate ar fi putut stinge sacrilegiul şi s-ar fi purificat! (id., IV, 414).

Împotriva acestei societăţi putrede, revolta apare justificată. Este timpul că demonul, în pieptul căruia fierbe mânia celui înfrânt şi umilit, a celui pe care nu-l însufleţeşte decât dorinţa de răzbunare, să apară, el să distrugă totul, prin foc sau prin potop, şi alături de el, sau laolaltă cu el, dublându-i persoana, să apară titanul, care să aprindă mai adânc revolta, care să distrugă o lume ticăloasă şi să zidească alta nouă, dreaptă, strălucitoare. Sau mai exact: să încerce s-o zidească. Pentru că acţiunea lui se va supune la rându-i aceleiaşi legi fatale, care face ca orice năzuinţă să se stingă în neant, că lumile să nu fie decât prăzi trecătoare ale morţii eterne, ca peste totul să se depună o lopată de ţarină; acelei legi care atribuie un sens universal formulei Ecleziastului: zădărnicie sunt toate.

Pentru Eminescu, există aşadar o lume a formelor; dar prin aceste forme materia circulă şi circulaţia ei constituie esenţa vieţii. În contextul acesta, accentul fundamental cade pe ideile de materie şi de schimbare sau devenire, ceea ce dă gândirii poetului un aer surprinzător de actualitate. Surprinzător, pentru că afirmaţia vine din partea unui scriitor considerat integral pesimist, a unui spirit negativist, înfeudat filozofiei lui Schopenhauer, care l-ar fi făcut să vadă existenţa lipsită de trecut, lipsită de viitor, congelată într-un prezent etern. Şi ne aducem aminte că pentru unii cercetători ai operei eminesciene poetul aducea o viziune statică a lumii *4. Caracterizarea aceasta, care are mai

mult un caracter deductiv, este contrazisă însă de opera poetului: dacă în anumite momente ale sale el dă expresie ideii schopenhaueriene de prezent etern, opera lui prezintă cu toate acestea un caracter dinamic foarte accentuat, ea este turburată, ea este răscolită în adâncuri de puteri elementare, pe care în epoca maturităţii sale artistice le va frâna o concepţie filozofică, menită să le abată din drumul ce îşi croiau, să le tempereze şi să încheie adeseori într-o negaţie elanul iniţial de puternică afirmaţie. Vom avea prilejul să subliniem toate lucrurile acestea, urmărind două capitole speciale din opera lui: poezia închinată dezvoltării cetăţii umane şi poezia dedicată titanismului. În formă ei directă, poezia Stelele-n cer, pe care am amintit-o mai înainte, s-ar limita să dezvolte tema horaţiană „cârpe diem”: totul trece în lumea aceasta; noi înşine trecem. Şi atunci, îndemnul de a te bucura de clipă de faţă:

Până nu mor,
Pleacă-te îngere
La trista-mi plângere
Plină de-amor.

Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?

Dar finalul poeziei nu însemnează decât readucerea la o poziţie individuală a unui învăţământ de linie generală, care capătă pe calea aceasta semnificaţia unui simbol. Trecerea generală este legea şi acestei legi se supune şi individul, care în spaţiul restrâns al existenţei sale reface procesul istoric al universului. Ideea călătoriei eterne către moarte şi renaştere se asociază la Eminescu cu ideea spaţiilor infinite, sugerată de imaginea stelelor izolate în înălţime şi de imaginea mării. Ideea spaţiului infinit de mare îşi găseşte însă, în poezia care ne preocupă, un corelat în ideea timpului infinit de mic: stelele ard în depărtarea cerului, deasupra mărilor; corăbiile pornesc, clătinându-şi catargele, peste mările şi mişcătoarele pustietăţi; cocorii pornesc pe-ntinsele şi necuprinsele drumuri de nori. Şi-n aceste spaţii care măsoară dimensiunile naturii se desfăşoară, minusculă, viaţa omenească, viaţa cetăţii umane, istoria umană:

Floare de crâng,
Astfel vieţile
Şi tinereţile
Trec şi se sting.

Convertind şi unificând dimensiunile, tema este reluată în poezia Revedere; nu mai este vorba aici de un spaţiu infinit şi corelat unui timp finit, ci de fixarea poeziei, în toate elementele ei, pe linia timpului. Codrul este eternitatea, forma fixă care depăşeşte fenomenele multiple ale vieţii prin abstragerea lui în atemporal:

Ce mi-i vremea, când de, veacuri
Stele-mi scânteie pe lacuri,
Când de-i vremea rea sau bună,
Vântu-mi bate, frunza-mi sună,
Şi de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pământ rătăcitor...

Funcţiunea unei forme permanente, vidate de sevă vieţii, o îndeplineşte şi codrul cântat în poezia Ce te legeni, codrule: frunzişul i se răreşte; cântăreţii sunt alungaţi; rândunelele trec peste vârful ramurilor, ducând cu ele gândurile şi norocul lui. Codrul singur rămâne, pustiit,

Veştejit şi amorţit
Şi cu doru-mi singurel,
De mă-ngân numai cu el.

Ceea ce însemnează: cu nostalgia existenţei trecute şi cu tendinţa de a reface o serie nouă de existenţe.

Legea rămâne de o aplicaţie tot atât de strictă atunci când părăsim domeniul general şi trecem la formele speciale ale istoriei omenirii. Cu regularitatea cu care se succed fenomenele naturii, se succed şi generaţiile omeneşti, se succed popoarele. Ideea este reluată în diverse poziţii artistice şi cercetătorul întâlneşte în faţa lui dificultatea de-a o prinde în momentele ei cele mai expresive. O avem nedisociată de ceţurile cosmogonice:

Colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de haos pe cărări necunoscute.

Dar o avem mai cu seamă încadrată unei concepţii filozofice de largă circulaţie, în spiritul căreia istoria se realizează prin perioade ascendente şi descendente, prin trepte de sporire şi scădere, prin ceea ce, cu termeni de circulaţie generală, se numeşte „incrementa atque decrementa”, „grandeur et decadence”, „corsi e ricorsi”.

Toate aceste expresii variate traduc o concepţie veche, aparţinând

civilizaţiilor antice, care a dat naştere pe de o parte unei filozofii a istoriei cu aspecte de sumbră fatalitate, iar pe de altă parte a dus la crearea unei teme literare de largă circulaţie. Este cunoscută temă „fortuna labilis”. Una din traducerile acestei concepţii şi expresia literară română cea mai de seamă a temei „fortuna labilis” ni le dă Eminescu într-o poezie puţin cunoscută până acum, dar încărcată de frumuseţi artistice remarcabile. Este vorba de poema intitulată de el la un moment dat Diorama şi pe care ezită s-o intituleze mai târziu Skepsis sau Cugetări, titluri concurate mai întâi de un altul, mai încărcat de puterea de a sugera, Panorama deşertăciunilor, şi înlocuit în cele din urmă de lapidarul Memento mori. Ceea ce este de reţinut este faptul că în manuscris, titlurile erau însoţite de citate epigrafice: Tempora mutantur şi Vanitos vanitatum vanitas. Indiferent care ar fi fost cel adoptat definitiv, titlurile toate şi textele epigraf ice însoţitoare traduc concepţia operei: Avem de a face cu o serie de tablouri desprinse din istoria omenirii, înfăţişând punctele culminante ale acesteia pe de o parte, iar pe de altă parte semnalând atmosfera ce îmbracă întreaga poemă: este vorba de o panoramă a deşertăciunilor omeneşti, este vorba de învăţătura antică adresată superbiei omului: „adu-ţi aminte, omule, că vei muri, memento mori”. Poema a fost citită parţial în şedinţa Junimii din 1 septembrie 1872 şi un fragment dintr-însa, Egipetul, a fost publicat în Convorbiri literare din 1 octombrie a aceluiaşi an. Ea a reţinut atenţia unuia dintre editorii lui Eminescu, Costache Botez, precum şi pe aceea a lui N. Iorga şi G. Călinescu. Ea constituie, după cum vom vedea, una dintre mărturiile cele mai strălucite pentru felul de a privi, în perspective largi, al poetului şi, cu toate că nu ne-a parvenit într-o formă definitivă, ea este incontestabil una dintre cele mai de seamă realizări poetice ale lui Eminescu.

Începutul fixează programatic poziţia şi creează atmosfera generală a operei: una este lumea poeziei, alta cea a realităţii. El, poetul, ţine să se izoleze de ceea ce este real, să se adâncească în visare; el ţine să-şi pască turmele de visuri ca pe nişte oi de aur şi atunci când întunericul nopţii, înstelat ca un rege maur, îşi culcă norii molateci în patul cerului, el cere basmului să-i deschidă porţile înalte de la templul în care se torc secolii şi unde se deapănă istoria. Cele dintâi tablouri înfăţişate sunt tablouri mitologice şi orientale şi poetul creează pentru ele un timp estetic de esenţă mitologică şi de fabulă orientală, al cărui colorit bogat te face să simţi în vecinătate lumea fantastică a celor O mie şi una de nopţi:

Turma visurilor mele eu le pasc că oi de aur,
Când al nopţii întunerec – înstelatul rege maur – Lasă norii lui molateci înfoiaţi în pat ceresc,

Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,

Când în straturi luminoase basmele copite cresc.
...
Când posomoritul basmu, vechea secolilor strajă, îmi deschide cu chei de-aur şi cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc – Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalţi suiţi în stele,
Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,
Uriaşa roat-a vremii înapoi eu o întorc.

Prin faţa ochilor lui trec „codri de secoli” şi „oceane de popoare”, După o schiţare izolată a sălbaticilor negri, poetul proiectează în faţa noastră viziunea imperiului asiro-chaldaic, în care totul se construieşte pe dimensiunea colosalului; cetatea Babilonului este cât „o ţară”, zidurile ei au patru zile de lungime, palatele ei sunt o mare; poporul însuşi, adunat şi gemând în piaţă, se frământă ca o mare răscolită de vânturi. Şi dominându-i imensitatea, Semiramida apare în dumbrăvile răcoroase, adâncită în gânduri. Regele? Gândirea lui nestatornică dă viaţă unei lumi întregi, dă fericire unui secol întreg, dar şi ura lui era un secol de urgie. El însuşi ar fi fost un Dumnezeu, dacă n-ar fi murit. Dar mersul ascendent încetează: Asia se-mbată în plăceri, virtutea se moleşeşte, viciul usucă:

Asia-n plăceri molateci e-mbătată, somnoroasă,
Bolţile-s ţinute-n aer de columne luminoase,
Şi la mese-n veci întinse e culcat Sardanapal;
Şi sub degete măiestre arfele cugetă mite,
După plac şi-mpart mesenii a cântării flori uimite,
Vinuri dulci, mirositoare şi femei cu chipul pal.
Azi?... Vei rătăci degeaba în pustia nisipoasă;
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munţii, gărzi de piatră stau şi azi în al lor post;
Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-şi alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? El ridică mână-i lungă,
– Unde este? Nu ştiu – zice – mai nu ştiu nici unde-a fost.

Palestina îşi desfăşoară în urmă farmecele ei bucolice, în accente ce se resimt de lectura Legendei secolelor a lui Victor Hugo:

Şi în Libanon văzut-am rătăcite căprioare,
Şi pe lanuri secerate am văzut mândre fecioare
Purtând pe-umerele albe auritul snop de grâu;

Alte vrând să treacă apa cu picioarele lor goale Ridicară ruşinoase şi

zâmbind albele poale, Turburând cu pulpe netezi faţa limpedelui râu.

Ea îşi arată apoi momentele de strălucire artistică şi îşi încheie cariera în felul în care şi-o încheiase şi Asiria şi Chaldeea. Acelaşi circuit îl urmează şi Egiptul, pentru ca poetul să ajungă în cele din urmă la Grecia, a cărei istorie este văzută numai prin filtrul mitologiei. Într-adevăr, pentru Eminescu, Grecia antică este, mai presus de orice, ţara mitologiei, depozit al mitologiei şi al tinereţii îmbătată de cântec şi de fericire. Dar fericirea trece şi cântecul se stinge:

Şi atunci apare Roma în uimita omenire.

Ea pare destinată să zidească pentru eternitate, să prescrie pentru totdeauna căile pe care le vor urma popoarele. Scene din epoca ei de mărire se perindează prin faţa noastră, scene colosale chiar atunci când nebunia bate din plin: pentru că Roma, neîntrecuta Romă, este mare şi în epocile ei de nebunie: atunci când Nero, dornic să vadă cum a ars Troia, incendiază oraşul de pe malurile Tibrului, nu arde acesta: evul arde, iar oraşul este pentru el un „oceanic mormânt”. Tabloul se schimbă din nou: pe arcade negre, care se-nmormântează molatec în lungile valuri ale Dunării,

Trece-un pod, un gând de piatră, repezit din arc în arc;
Valurile-nfuriate ridic frunţile răstite
Şi izbind cu repejune arcurile neclintite
Şi picioarele le scaldă la stâneosul lor monarc.

Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire.
Soarele orbeşte-n ceruri de a armelor lucire,
Scuturi ard, carăle treier şi vuiesc asurzitor;
Iar Saturn cu fruntea ninsă stă pe steaua-i alburie
Şi-aruncând ochii lui turburi peste-a vremii-mpărăţie
Aiurind întreabă lumea: Şi aceştia-s muritori?

Poema deşertăciunilor părăseşte în acest moment ritmul segmentat al tablourilor izolate, ea capătă accentul susţinut şi suflul înalt al epopeii *5. Doi uriaşi stau în faţă: Roma, cu întregul ei cortegiu de virtuţi şi de zei, Dacia, cu legiunile ei de zei locali şi de zei împrumutaţi din nordul germanic. Tablourile din natură îşi sporesc proporţiile spre a cuprinde imensitatea gestului în care zei şi titani hotărăsc soarta lumii. Pasajul tot, străbătut de un puternic suflu epic, domină epopeea eroică română prin formele lui de artă, prin tăria de bronz a expresiei, prin sentimentul de colosal ce se desprinde din alăturarea umanului de suprauman.

Dar Roma dispare, atinsă de suflul creştinismului.

Revoluţia franceză solicită apoi spiritul poetului, care încearcă aici o temă paralelă aceleia ce va fi dezvoltată în împărat şi proletar. Ciocnirile dintre popoare fac acum loc ciocnirilor din sânul unui popor, gândirea socială îşi face apariţia, şi poetul, subjugat de ceea ce însemnează mişcarea energică, de tot ce însemnează dezlănţuirea de forţe elementare, ne dă cu prilejul acesta câteva dintre cele mai reuşite versuri de preamărire a spiritului revoluţionar:

Tricolorul plin de sânge e-mplântat în baricade.
Clopotele url-alarmă pe Bastilia ce cade
Şi poporul muge falnic, ca un ocean trezit,
Sfarmă tot şi pe-a lui valuri, ce le urcă cu mândrie,
El înalţă firi cumplite, care-l duc în vijelie
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.

Şi prin negrele icoane unor zile fără frâuri
Unde viaţa e-o scânteie, unde sânge curge-n râuri,
Palid, adâncit, sinistru trece tigrul Robespierre;
Şi privirea-i sângeroasă s-aţintează că spre pândă,
Căci ce scrie e-o sentinţă, ce gândeşte e-o osândă – Într-un cran săpat ca-n piatră fierb gândirile-i de fier.

Revoluţia nu însemnează însă o perpetuare a mişcărilor colective; ea se concentrează în cele din urmă în spiritul eroului şi astfel figura lui Napoleon îşi face apariţia în versurile poetului; istoria omenirii se concentrează acum în istoria omului, care este supus la rândul său aceleiaşi legi fatale: ducând în mâinile lui destinele lumii, depăşind-o şi dominând-o, el ajunge în izolarea prometeană şi cu mărirea lui înfrântă măsoară mărimea fenomenelor naturii:

Exilat în stânce sure şi-n titanica-i gândire
Ca Prometeu ce-a adus lumii a luminii fericire,
De pe-o piatră el priveşte linguşirea mării-adânci;
Acolo gonit de soarte şi de gânduri el adoarme,
Cu durere-adâncă marea vrea pământul să-l răstoarne
Şi izbea mugind de doliu în mormântul lui pe stânci...

Fenomenele generale ale naturii, istoria lumii, istoria individului, sunt aşadar supuse aceluiaşi ciclu evolutiv: ele toate apar, se dezvoltă, ating apogeul şi în cele din urmă dispar, lăsând loc liber altor existenţe să refacă aceeaşi traiectorie. Obsedat de această viziune perpetuă a naşterii şi morţii, spiritul obosit al poetului năzuieşte către liniştea definitivă, liniştea morţii, în cuprinsul căreia timpurile nu se mai schimbă, pentru că în cuprinsul ei nu se

mai schimbă nimic, în versuri, care vor fi reluate în parte, ideea se sculptează în forme definitive:

Moartea-ntindă peste lume uriaşele-i aripe,
Întunericul o haină îngropatelor risipe,
Câte-o stea întârziată stinge sufletul ei mic.
Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie,
Când nimic se întâmpla-vă pe întindere pustie
Am să-ntreb: Au ce rămas-a din puterea ta? Nimic.

Ceea ce Eminescu a înfăţişat în Panorama deşertăciunilor este drama zguduitoare a omenirii. Preocuparea lui este să descifreze din mersul istoriei destinele generale ale omenirii, pe care le vede în atmosfera sumbră în care le văzuse şi Ecleziastul în vechime, în aceeaşi atmosferă sumbră în care, în timpurile moderne, le vedeau un Dimitrie Cantemir, un Giambattista Vico sau un Montesquieu: sporire şi scădere, corsi e ricorsi, grandeur et decandence. Faptul ne îndreptăţeşte să credem că gândirea poetului român nu se articulează de data aceasta în mod exclusiv de filozofia lui Schopenhauer, ci că ea se încadrează acelei concepţii anterioare şi larg răspândită, în spiritul căreia omenirea este sortită să se zbată între aceleaşi limite, refăcând în dezvoltarea ei acelaşi cerc, etern acelaşi, fără perspective de a-şi depăşi vreodată dimensiunile.

La antipodul acestei concepţii negativiste se găseşte concepţia progresistă ilustrată în literatura română de Heliade Rădulescu. Heliade crede, asemenea istoricului francez Michelet, că omenirea evoluează circular, dar cercurile sale evolutive nu se suprapun niciodată integral, ele realizează o spirală al cărei termen ultim nu poate fi gândit. El crede mai departe că niciodată o revoluţie nu poate fi înfrântă, că totdeauna principiul nou va birui pe cel vechi, că totdeauna revoluţionarul Jupiter va înfrânge pe reacţionarul Saturn. Ca să ajungă la această concepţie, însă, Heliade a trebuit să adâncească literatura socialistă din prima jumătate a secolului trecut, a trebuit să devină el însuşi, sub influenţa conjugată a mişcării saint-simoniene şi fourieriste, un om nou, convins că progresul omenirii se leagă în mod definitiv de ideea revoluţiei generale şi permanente; dar toate ideile acestea ar fi meritat un alt destin literare decât acela pe care l-au avut. Pentru că Anatolida, epopeea umanităţii pe care el a vrut s-o dea literaturii române şi care este construită pe acest crez social, n-ar putea fi amintită în nici un fel alături de poema eminesciană.

Poema deşertăciunilor se construieşte astfel pe conceptul antic că vanitate este toată activitatea omenească şi că viaţa poporului este sortită în mod ineluctabil stingerii, după ce în cursul ei a atins un punct de culminare, de

afirmare maximă fie pe plan politic, fie pe plan militar sau pe plan cultural.

În cuprinsul acestui proces istoric de proporţii generale se poate urmări şi soarta individului izolat. Raporturile care se creează între societate şi individ sunt multiple şi ele solicită, la Eminescu, atenţia istoricului, a sociologului, a economistului; dar ele solicită şi atenţia poetului şi pe calea aceasta dau naştere, între altele, poeziei propriu-zis sociale.

Influenţa schopenhauerianǎ avea să fortifice la Eminescu vechea lecţiune sceptică şi să-l facă să vadă că indivizii nu sunt identici numai prin destinul ultim care apasă asupra lor, ci şi prin esenţa lor: oricât de diferite ar fi treptele sociale pe care ele se află aşezate, aceeaşi esenţă pulsează în toate fiinţele omeneşti şi acelaşi destin implacabil le pândeşte din umbră. Pe această idee sunt construite numeroase poezii ale lui Eminescu şi dacă nu găsesc potrivit să amintesc aici Scrisoarea I, faptul trebuie reţinut numai cu titlu de exemplu. Identitatea de esenţă a fiinţelor omeneşti, identitatea lor de destin şi diferenţele ce se creează între ele în viaţa socială devin astfel teme de meditaţie pentru un poet înzestrat deopotrivă cu nervul satirei şi cu spirit reflexiv.

Condiţia individului în societate preocupă pe Eminescu şi în celelalte scrisori, îl preocupă şi în numeroase alte poezii. Conflictul între ideal şi real, între idealismul artistic şi pozitivismul vieţii sociale formează tema Scrisorii a doua, în care poetul se complace să sublinieze lipsa de sens a oricărei năzuinţe de artă şi ridicolul cu care societatea încarcă pe cei ce nu renunţă la iluzii. La ce bun să scrii versuri? O meserie care poate fi lucrativă, este drept, dacă îi ceri să fie lucrativă. Gloria? Închipuire de neghiobi. Dragostea? Temă de operetă, având ca protagonist pe Menelaos. Iluziile sunt ale tinereţii şi trec cu tinereţea. Poetul se simte străin de societatea în care trăia, între „oamenii din ziua de astăzi”, a căror ură o înţelege şi o suportă cu uşurinţă, dar a căror laudă l-ar mâhni peste măsură. Prin materialul social analizat, poezia aduce astfel o motivare a sentimentelor de solitudine morală la care el ancorează în cele din urmă. Între înălţimea lui sufletească şi micimea contemporanilor săi, se întind spaţii – aceleaşi spaţii care vor despărţi pe astralul Hyperion de telurica fiică de împărat. Pentru că poeziile, oricât de distanţate ar putea fi prin ton, oricât de mult una din ele s-ar ataşa de materialitatea vieţii, oricât de mult cealaltă s-ar izola de real şi s-ar desfăşura în lumea feerică a basmului, creează deopotrivă acelaşi sentiment de izolare morală a fiinţei superioare.

Poziţiile artistice din Scrisoarea II revin în Scrisoarea III. Nu mai este vorba de poet şi de contemporanii săi, ci de contemporanii săi şi de domnitorul Mircea al Munteniei, ceea ce însemnează, din punct de vedere psihologic, de societatea românească din secolul al XIX-lea şi de ipostazarea în trecut a poetului. Pentru că Mircea este regresiunea lui Eminescu pe linia timpului până la acea dată încărcată de mister care a prezentat atâta atracţie pentru poet:

anul 1400. Mircea este Eminescu, aşa cum, în nuvelă Sărmanul TJionis, Dan este un Dionis refugiat către aceeaşi dată misterioasă. Izolării în actual din Scrisoarea II îi corespunde de data aceasta o izolare în trecut, dar distanţele sufleteşti dintre societate şi poet rămân aceleaşi, indiferent dacă, pe linia obiectivă, este vorba de concentrarea întregului proces într-o picătură de timp sau de spaţializarea lui pe linia istoriei. Ambele poezii ridică la suprafaţă aceeaşi substanţă morală, pe care o organizează în planuri antitetice. Vorbeam ceva mai înainte de structura dual a spiritului eminescian, structură care face că în poeziile sale cele mai de seamă viaţa sufletească să se polarizeze într-un dublu sens, cei doi poli rămânând într-o corelaţie permanentă şi necesară. Planurile poetice din Scrisoarea III se refac în Scrisoarea IV: aceeaşi epocă îndepărtată de fericire opusă aceleiaşi actualităţi decadente, dar totul contemplat de data aceasta pe linie erotică. Şi aceeaşi dualitate realizată longitudinal, pe linia istoriei. Dacă privim mai adânc în evoluţia sentimentelor, avem prilejul să constatăm că şi în ordinea aceasta poetul reface grafica cunoscută de mai înainte, din Epigonii: tablourile care aparţin trecutului se încarcă de toată lumina şi concentrează întreaga adeziune sentimentală a lui, în timp ce acelea care se referă la viaţa prezentă se aşează la antipodul simpatiilor sale şi se îmbracă în cele mai întunecate colori morale. Mă întrebam, vorbind despre Epigonii, dacă ne găsim în prezenţa unei ode sau a unei satire? Aceeaşi întrebare se poate repeta şi de data aceasta, în legătură cu Scrisoarea III şi cu Scrisoarea IV, dar cu inversarea termenilor: ne găsim în prezenţa unei satire sau a unei ode? Pentru că motivarea consacrată, în spiritul căreia poetul ar releva valorile trecutului spre a sublinia antitetic scăderile prezentului, poate fi inversată: poetul semnalează scăderile prezentului spre a pune în lumină puritatea morală a trecutului. Evident, nu ignorez obiecţiunea imediată: intenţia poetului este aceea care determină sensul definitiv al poeziei şi intenţia lui este incontestabil de a picta nimicnicia prezentului, spre a pune în lumină faptul că acest prezent nu este şi nu poate fi patria lui. Sub acest raport este incontestabil că cele două poezii se plasează în sfera satirei; dar tablourile antitetice, faţă de care poetul dă liberă expresie întregii sale adeziuni sentimentale, ocupă un spaţiu estetic atât de dezvoltat încât, deşi subsumate unei dominanţe, ele capătă totodată o respiraţie proprie. Şi această partitură imensă şi complexă, în care istorie şi prezent, lumini şi umbre, ideal şi crudă realitate sunt orchestrate de aceeaşi baghetă magică ce face să răsară mai energice valorile proprii din jocul opoziţiilor, are rolul de a crea un vid izolator în jurul personalităţii poetului.

Este, în toate acestea, ceva ce depăşeşte atitudinea consacrată a izolării romantice, este ceva ce nu se poate explica prin influenţa unei mode literare sau a unei concepţii filozofice, este traducerea artistică a unei trăsături temperamentale.

Jocul influenţelor literare sau al unei concepţii filozofice împărtăşite cu alţii începe dincolo de această trăsătură originară. Ajungem astfel din nou la Scrisoarea I, poezia în care Eminescu pune în acelaşi timp problema destinelor sociale ale fiinţei omeneşti şi problema destinului general al fiinţelor omeneşti. După cum se ştie, poezia este una dintre cele mai îndelung discutate. S-a văzut într-însa fie dezvoltarea unei teme cosmogonice – şi toate valorile ei artistice au fost văzute numai în funcţie de temă; fie satirizarea unei societăţi oarbe la luminile geniului. Şi ea este, incontestabil, şi una şi alta. Rămâne numai să se vadă dacă poezia cosmogonică şi satira socială nu cedează pasul unei - configuraţii superioare, dacă poezia nu-şi află unitatea într-un element supraordonat acestora. Cu date desprinse din Rig-Veda, învăţatul deapănă în mintea lui geneza lumilor *6; cu date desprinse din ştiinţa şi filozofia modernă, el urmăreşte viaţa planetelor până la data când ele, scăpând din frânele luminii şi ale soarelui, dispar în neant şi refac astfel vecinicia moartă. Toată străduinţa lui nu are însă alt rost decât să procure o temă de discurs funebru sau obiectul unei discuţii pentru o posteritate invidioasă şi netrebnică. Cele două momente ale poeziei se leagă şi sentimentul negativ care se desprinde din constatarea că netrebnicia omenească nu poate decât coborî şi vulgariza avânturile geniale face ca asupra întregii opere să ardă spiritul satirei, dar să se mai întindă în acelaşi timp şi altceva. Este seară; văpaia voluptuoasă a lunii îmbracă totul, ea sustrage pe poet din fluxul îndrumat către viitor al timpului şi-l întoarnă către trecut. Atenuate, ca în vis, durerile ies din noaptea amintirii. Peste frumuseţea naturii, peste imensitatea ei, peste operele industriei omeneşti şi peste zbuciumul fără răgaz al omului se aşterne aceeaşi lumină feciorelnică sub a cărei raze, însoţită de geniul morţii, se egalează destinele omeneşti: geniul care a năzuit să cuprindă universul în gândurile sale şi pedantul ce a-ntinat cu neputinţele sale azurul genialităţii sunt deopotrivă în faţa morţii necruţătoare:

Vezi pe-un rege ce-mpânzeşte globu-n planuri pe un veac, Când la ziua cea de mâne abia cugetă-un sărac... Deşi trepte osebite le-au ieşit din urna sorţii Deopotrivă-i stăpâneşte raza ta şi geniul morţii;

La acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi, Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi.

Egali cu toţii, în nimicnicia noastră; destinaţi să construim muşuroaie de furnici; biete muşte ce trăiesc o zi într-o lume care la rândul ei este pândită din faţă şi din urmă de acelaşi întuneric – acesta este destinul omenirii. Poezia întreagă se lasă astfel pătrunsă de un sens elegiac, în a cărui atmosferă se unifică momentele de poezie cosmogonică şi de satiră socială. Cu un pas mai sus, într-o altă ambianţă artistică, ideea vă ajunge la expresia aforistică din Luceafărul, în care Dumnezeu defineşte destinul omenirii:

Căci toţi se nasc spre a muri

Şi mor spre a se naşte.

Admiraţie faţă de societatea trecută, revoltă faţă de societatea contemporană, tendinţă de izolare morală şi în cele din urmă constatarea întunecată că acelaşi destin apasă asupra noastră a tuturor, iată câteva dintre raporturile ce se creează între individ şi societate pe de o parte, între individ şi societate laolaltă şi puterea superioară care conduce totul după planurile sale misterioase pe de altă parte. Constatând că totul este nimicnicie, că tot ceea ce noi socotim că impuls propriu nu este decât manifestarea unei puteri mai presus de noi, Eminescu ajunge în cele din urmă să derive concepţia schopenhaueriană în tonuri elegiace şi să convertească satira în elegie.

Identici unul altuia prin destinul ultim ce apasă asupra noastră a tuturor, noi toţi suntem identici unul altuia prin esenţa noastră. Cu puternice trăsături sociale, ideea este tratată în poezia Ta Twam Aşi. Ta Twam Aşi însemnează, în limba sanscrită, aceasta eşti tu şi expresia formulează în filozofia budistă principiul identităţii *7. Poezia la care mă refer, şi care este una dintre cele mai caracteristice poezii sociale ale lui Eminescu, nu este, cu tot titlul ei asiatic, o poezie de lumini asiatice. Este vorba de un contrast frecvent în viaţa noastră socială; poetul vede în toată distanţarea, în care se află una faţă de alta, două femei: o fiică gingaşă de rege, a cărei cale este numai zâmbet, flori şi adoraţie, şi o femeie decăzută, care s-a trezit în viaţă în tovărăşia unor comedianţi, jucând şi bătând din palme. Dar oricât de mult viaţa ar spori distanţele ce le despart, ele sunt în fond aceeaşi fiinţă, etern aceeaşi fiinţă:

... Şi cu toate astea-i semeni
Ca şi lacrima cu rouă...
Parc-aţi fi surori de gemeni:
Două vieţi în două inimi, şi o singură femeie.

Eminescu nu luptă propriu-zis pentru reabilitarea femeii sărace, căzute, aşa cum face Victor Hugo, care vede într-însa o victimă societăţii, un martir căreia nu se cuvine să-i dăm iertare, ci să-i cerem iertare. Pentru poetul român problema aceasta rămâne oarecum soluţionată anticipat; ceea ce îl preocupă pe el este să sublinieze faptul că pe deasupra diferenţelor ce ne separă pe unii de alţii, sunt legi care ne confundă unul într-altul şi că acestea sunt legile fundamentale.

Fără raportare la acest principiu superior şi în forme melodramatice tema este reluată în poezia Viaţa. Punctele ei de plecare le-am semnalat într-una din lecţiile trecute: Eminescu însuşi face mărturisirea că a citit undeva povestea fetei care lucra zi şi noapte ca să poată câştiga o sumă ridicolă; care cosea zilele sale în pânza la care lucra; şi al cărei lucru se prefăcea în bani buni pentru patronul ei. Povestea este reluată în poezia amintită mai înainte şi,

lucrând într-un domeniu care suporta culori tari, Eminescu întrebuinţează culori tari. Iată aşadar un rotund egumen, rumen la obraz, povestind că viaţa este calea durerii şi că pocăinţa urmează plăcerii, învăţătura lui este dezminţită de sănătatea ce-i înfloreşte pe faţă, dar este întărită de viaţa unei nenorocite proletare, care-şi trece zilele şi nopţile lucrând într-un iatac pentru ca negustorul, cu degetele încărcate de briliante, să poată arăta ducesei o marfă de calitate aleasă. Aşa sunt rosturile vieţii: tânăra fată nu-şi găseşte prietenii şi mângâiere în lumea aceasta; singura ei prietenă este o albină, care arată în poezia lui Eminescu acelaşi devotament faţă de cel în suferinţă pe care Grigore Alexandrescu îl vedea la câinele iubit al soldatului sortit morţii. Dar ceea ce în poezia lui Alexandrescu avea un aer firesc, apare la Eminescu încărcat de şarja melodramatică.

Prin tema ei, poezia nu este o apariţie unică în literatura română: Sila lui Cezar Boliac o precede, Nebuna lui Gheorghe Cos-buc o urmează. Dar izvoarele poeziei lui Eminescu nu trebuiesc urmărite în literatura română, deşi opera lui Boliac nu-i era necunoscută. Originea ei trebuie căutată mai departe, în literatură europeană cu temă socială. Nota amintită mai înainte ne dă indicaţia imediată, dar ea însăşi are aerul nu numai că relatează o realitate occidentală, ci că rezumă o operă literară anumită, într-adevăr, poezia lui Eminescu se leagă ca temă de o celebră poezie engleză: este vorba de Cântecul cămăşii – The Song of the Shirt – a lui Thomas Hood, poezie în care este înfăţişată viaţa nenorocită a unei cusătorese. Mizeria muncitorilor o înfăţişa Hood şi în alte opere ale sale, în primul rând în Cântecul lucrătorului – The lay of the Labourer şi Puntea suspinelor – The Bridge of the Sighs -, dar nici una dintre acestea n-a atins celebritatea celei dintâi. Strâns înrudită cu tema tratată de Eminescu este şi aceea din poezia Ţesătorii silezieni – Die schlesischen Weber – a lui Heine, poezie pe care Eminescu a cunoscut-o de bună seamă, dar ale cărei trăsături proprii nu intră în compoziţia operei sale, aşa cum se petrece cazul cu Cântecul cămăşii.

Între poeziile cu caracter social a fost considerată şi cunoscută înger şi demon. Şi prin anumite aspecte pe care le prezintă forma ei definitivă, poezia poate fi integrată temei sociale.

Punctul ei de plecare se fixează în zone elementare. În forma primă, datată din 1869, poezia dezvoltă antiteza, de-atâtea ori prezentă în operă lui Eminescu, între iubirea pură a femeii şi iubirea pătimaşă a bărbatului, în această ambianţă femeia se angelizează, ea pare a căpăta aripi. Şi Eminescu, care în vremea aceasta căuta cu asiduitate aripile unei blonde Marta, cunoştinţă din Viena, prinde în versurile sale fiorii unei iubiri pătimaşe. De aceea în prima ei formă poezia care ne preocupă este o poezie de expresie directă a unor sentimente strict personale, cărora însă poetul le schiţează rudimentele unui cadru epic. În această înfăţişare poezia se numea E îngerul

tău ori umbra ta? Cu toate imperfecţiunile de care era încărcată, această primă formă indica precis planurile pe care avea să se dezvolte opera definitivă: angelica arătare feminină era înfăţişată într-un cadru misterios, îngenunchiată în faţa Madonei. În întuneric, el, poetul, veghează ca un demon asupra ei, şi vrea să înece cu întunericul lui strălucirea ei. Finalul îndulceşte şi diminuează prin convenţional; dar situaţia fundamentală se concentrează în strofa următoare:

Ea un înger ce se roagă, eu un demon ce turbează,
Ea: o inimă de aur; eu un suflet apostat
Stau în umbra mea fatală de o cruce rezemat;
La picioarele Madonei tristă, pală, ea veghează.

În formă ei definitivă, publicată în Convorbiri literare din 1873^ poezia aduce obiectivarea cadrului şi o promovare a personajelor. Nu mai este vorba acum de o Martă blondă, sentimentală, cu compasiune pentru iubirile tenebroase. Treptele sociale s-au distanţat Şi ea a devenit o fiică de rege, asemenea fiicei de rege ce era înfăţişată în Ta Twam Aşi, trecând fericită printre rândurile muritorilor. Şi nu mai era vorba acum de poetul torturat de o pasiune întunecoasă, ci de revoluţionarul cu aspecte demonice şi cu simţirea biciuită până la turbare.

Şi dacă poetul, incapabil să lichideze definitiv adeziunile pentru personajul primei variante, ni-l înfăţişează încă în postura lui de îndrăgostit demonic, fiica de rege îl vede în toată măreţia acţiunii lui distrugătoare:

Ea-l vedea mişcând poporul cu idei reci, îndrăzneţe:
Ce puternic e – gândi ea, cu-amoroasă dulce spaimă;
El prezentul îl răscoală cu-a gândirilor lui faimă
Contra tot ce grămădiră veacuri lungi şi frunţi măreţe.

El ades suit pe-o piatră cu turbare se-nfăşoară
În stindarlul roş şi fruntea-i aspră-adâncă, încreţită,
Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită,
Ochii fulgerau şi vorbă-i trezea furia vulgară.

Pentru acest geniu al distrugerii ea simte o puternică înclinare: iubirea ţese o legătură strânsă între fiinţe pe care societatea le-a aşezat pe trepte opuse. Şi Eminescu, care concepe poezia, în 1869, pe linie erotică, încheia, în 1870, tot pe linie erotică, deşi între timp el accentuează imaginea revoluţionarului – conexă aceleia din împărat şi Proletar, dar purtând, spre osebire de acela, raţiunea dezvoltării sale impregnată din primele momente.

Trecerea de la variantă E îngerul tău ori umbra ta? La forma definitivă se realizează, în ordine stilistică, amplificându-se comparaţia printr-un simbol, în varianta primă, demonul apărea ca un termen de comparaţie pentru poet, în timp ce în forma definitivă el serveşte drept termen de comparaţie unui alt personaj, destinat să acopere simbolic pe poet: „ca un demon eu veghez” devine astfel „ca un demon El veghează”. Ridicarea în sfera simbolului sporeşte valorile obiective ale cadrului epic, dar şi în această nouă formă păstrează toate trăsăturile cunoscute ale îndrăgostitului demonic al romanticilor. Portretul se organizează pe o linie paralelă aceleia pe care se organiza portretul lui Toma Nour, ceea ce însemnează în ultimă analiză că el traduce caracterul poetului.

Demonismul apare aici ca o trăsătură a eroticului; ca şi în cazul lui Toma Nour el depăşeşte însă eroticul şi se converteşte în demonism revoluţionar cu obiective sociale, în strânsă înrudire cu revoluţionarismul din împărat şi proletar. Dar demonul lui Eminescu poartă stigmatele istoriei sale: născut din plinătatea sentimentului erotic, după o carieră revoluţionară anemică el îşi încheie întrebările vieţii descoperindu-le sensul în iubire:

Am urmat pământul ista, vremea mea, viaţa, poporul,
Cu gândirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i... e amorul.

În încheierea poeziei nu trebuie să se vadă aşadar anularea socialului prin intervenţia unei concepţii înalte despre viaţă, ci prelungirea acelui „primum movens” care a dat naştere operei. Factorul social intercalat ulterior a sporit proporţiile epice ale personajului şi a dramatizat întregul moment, dar demonul lui Eminescu se desfăşoară liniar de-a lungul variantelor poemei, atingând în final împăcarea prin iubire către care năzuia din primele sale mişcări *8. În anumite momente ale ei, împărat şi proletar este expresia cea mai desăvârşită a poeziei sociale a lui Eminescu. Ea a format obiectul de studiu nu numai al lui Dobrogeanu Gherea, ci, mai apropiat de noi, al lui Tudor Vianu şi Bogdan-Duică. Fostul profesor de la Universitatea clujeană caută să dea o explicare istorică poeziei şi pentru aceasta pune la o largă contribuţie manuscrisele poetului, din care reţine studiile ce au ajutat pe Eminescu să înţeleagă mişcarea Comunei. Sânt amintiţi între alţii Lissagaray, Huit jours de mai derriere Ies barricades, Bruxelles, 1871; P. Vesinier, Histoire de la Commune, Londra, 1871; R. Reyer, Der Emancipations-Kampf des vierten Standes, Berlin, 1874-75, în care un capitol dezvoltat era închinat revoluţiei Comunei *9.

Vom insista mai îndelung asupra acestei poezii, arătând cum s-au constituit diversele ei motive până la închegarea definitivă a operei. Spre

osebire de înger şi demon, punctul de plecare se fixează de data aceasta în sfera socială ca baza ei avem într-adevăr sentimentul de revoltă al unui proletar şi în formă iniţială poezia era intitulată chiar Proletarul. Titlul avea să fie schimbat într-o variantă ulterioară în acela de Ideile unui proletar, ceea ce indică o evoluţie precisă a concepţiei poetului. Ideile unui proletar însemnează o detaşare mai mare de poet, fapt ce corespunde evoluţiei sentimentelor sale: adeziunea entuziastă la ideile socialiste din epoca romanului Geniu pustiu, când se plasează cu aproximaţie şi începuturile poeziei care ne preocupă, este urmată de o distanţare tot mai mare faţă de ele, datorită pe de o parte experienţei sociale a poetului, iar pe de altă parte adâncirii filozofiei schopenhaueriene, care avea să-l facă să vadă în cele din urmă că toate străduinţele omeneşti sunt zadarnice, că vis al morţii eterne e viaţa lumii întregi.

Proletarul primei variante a învăţat arta retorică de la Cicero. Discursul său revoluţionar începe după metoda abruptă a marelui orator latin. Cele dintâi mişcări sunt negative, el tăgăduieşte cu violenţă orice valoare spirituală: chiar prin ceea ce este mai ales în fiinţa sa, prin scânteia minţii, omul nu se deosebeşte de ţină de rând. Pornit pe suporturi materialiste, procesul pe care el îl face societăţii atinge centrele esenţiale ale organizaţiei acesteia: Dreptatea nu este altceva decât un cerc de legi cu ajutorul cărora cei ce au furat bunurile lumii conspiră contra celor ce n-au nimic. Virtutea? Ei, cei care ar trebui s-o aibă n-o au, dar o predică celor de jos:

Aceştia să lupte, aceştia să-şi verse sângele, pentru ca ei să poată fi mari. Religia? O frază inventată pentru ca cei obijduiţi să poarte mai departe osânda ca viţele de la plug. Puterea şi bogăţia sunt recoltate din sudoarea poporului prostit. Şi ele toate, şi puterea şi bogăţia, sunt ale lumii acesteia, dincolo de care nu mai există nimic, nici o viaţă în care să fie răsplătite sacrificiile făcute pe pământ. Dacă astfel sunt orânduite lucrurile, drept este ca fiecine să guste pe pământ toate bucuriile. Trebuie să lupte, aşadar, pentru ca fericirea noastră să se realizeze în lumea aceasta. De aici izbucneşte îndemnul la revoltă, o revoltă temperată încă faţă de ceea ce vor aduce variantele în continuare:

Zdrobiţi orânduirea cea crudă şi nedreaptă
Ce lumea o împarte în mizeri şi bogaţi!
Atunci când după moarte răsplată nu v-aşteaptă,
Faceţi ca-n astă lume să aibă parte dreaptă,
Egală fiecare. Trăiţi, iubiţi ca fraţi!

Sentimentul de revoltă rămâne încă nedecis, el se reduce mai degrabă la o exhortaţie placidă şi se anulează în cele din urmă, poetul simţindu-se atras

într-o mai mare măsură de pictarea idealului societăţii viitoare decât de distrugerea celei prezente. Idealul este rousseau-ist: fericirea nu se poate realiza decât întorcându-ne la vremurile aurite despre care vorbeau miturile, vremuri când moartea însăşi va fi „un înger cu părul blond şi des”. Atunci vor înţelege oamenii greşeala secolilor, care au clădit în lume „eres peste eres”, care au împărţit lumea în slabi şi tari, în proşti şi înţelepţi. Cu acest îndemn la reîntoarcerea la simplitatea fericită a naturii se încheia discursul proletarului în prima formă:

Întoarceţi-vă iarăşi de unde voi plecarăţi,
Întoarceţi-vă iarăşi la al naturii sân,
Cunoaşteţi dar odată că lung vă înşelarăţi,
Că secoli cu minciune durerile purtarăţi,
Pe când înşelătorii duceau un trai divin.

Ideea este categoric rousseau-istă şi Eminescu ne apare de pe acum împărţit între viitor şi trecut: socialistul care ar fi trebuit să vadă vârsta de aur în viitor este contrariat de adoratorul trecutului, de poetul ispitit de zările trandafirii ale mitologiilor omenirii.

Varianta a doua a poeziei, cuprinsă în manuscrisul 2259 din Biblioteca Academiei Române, nu aduce elemente interne de fixare istorică, deşi raportarea îndreptăţită la Vesinier ne-ar da unele indicii. Ceea ce caracterizează această variantă este transpunerea pe linie personală a întregii naraţiuni, care este în primul rând o apologie a martirilor păcii popoarelor.

Proletarul nu-şi mai face apariţia şi îndemnul la revoltă, de data aceasta cu mult mai dezvoltat, vine din partea poetului. Poezia se îndreptează în acest moment al ei către forma definitivă, ajungând la concluzia că formele de exploatare s-au schimbat, dar exploatarea a rămas.

În întregul lui, momentul rămâne neclar; corespondenţa unor pasaje cu anumite pasaje din Vesinier îndreptăţeşte însă supoziţia că poetul a avut în minte revoluţia Comunei, a cărei înfăţişare în altă formă avea să ducă la alcătuirea celui de al treilea moment din forma definitivă a poeziei.

A treia variantă este cuprinsă în manuscrisul 2 235. Ea este intitulată Umbre pe pânza vremii şi marchează sub anumite raporturi o formă apropiată de cea definitivă. Poezia începe cu acelaşi discurs al proletarului, introdus de data aceasta prin strofa-cadru a formei definitive, îndemnul la revoltă rămâne însă abia schiţat, ca în prima variantă, şi se încheie cu ironie la adresa celor ce suportă exploatarea Cezarului, demonul ce-şi recrutează spionii şi zbirii dintre proletari.

Imaginea Cezarului este astfel reţinută în textura poeziei şi ea constituie cel de al doilea moment al ei: el trece pe malurile Senei, în înălţimea lui solitară

şi lipsită de iubire, el, cel care conduce şi apasă mulţimile proletare. Din locul înalt în care a fost orânduit, el îşi dă seama tot aşa de bine ca şi acestea că nedreptatea şi minciuna sunt principiul rău care conduce istoria lumii.

Imaginea conducătorului de popoare a solicitat adeseori pe Emâ-nescu, care o pictează în culori variate, după cum este vorba de domnitorii locali, de craii din basme sau de cezarii antici şi moderni. Se impune să urmărească în liniile ei mari această imagine a Cezarului, pentru că ea îmi va da prilejul să pătrund mai adânc în structura sufletească a unui personaj eminescian ce ne va preocupa de aproape, titanul. Natural, nu voi insista asupra încercărilor sale dramatice care aduc o bogată galerie de conducători de popoare: influenţele literare au aici un câmp mai larg de manifestare, iar necesitatea de a crea caractere puternic individualizate duce la sporirea notelor ce individualizează, în ultimă analiză, caracterele şi influenţele ne-ar interesa, dacă poetul ar fi creat cu ele un personaj puternic. Eminescu creează îndeosebi imaginea conducătorului de popoare în acordul vederilor poporului: domnitorul, regele, împăratul, craiul apar legaţi de popor, aducând uneori un gen boem de viaţă; ei sunt plini de înţelepciune şi de simplitate ţărănească, încărcaţi câteodată de atmosfera fabuloasă a basmelor. În opoziţie cu aceasta avem imaginea Imperatorului sau a Cezarului care se izolează în înălţimi, deasupra munţilor. Adâncit în contemplarea destinului propriu, Cezarul este străin de zbuciumul lumii pe care o conduce, este absent la chemările acesteia.

Construit pe dimensiuni sufleteşti uriaşe, imaginea lui se asociază în mod direct şi imediat cu imaginea mării sau a oceanului: imens şi singuratic ca acela, sufletul lui este capabil de frământările adinei ale aceluia. Aceasta este imaginea Imperatorului roman, la picioarele căruia viaţa Italiei romane se desfăşoară în toată plinătatea ei luminoasă, la picioarele căruia imensa mare se frământă purtând pe valurile ei popoare de corăbii. El singur, străin de teamă şi de laudă lumii, se ridică deasupra ei

Învăluit în maestatea tăcerii...

Aceasta este mai cu seamă imaginea lui Napolean, pe care Eminescu îl vede, în Panorama deşertăciunilor, ca pe un Prometeu exilat între stâncile sure şi în gândirea lui titanică şi al cărui mormânt din stânci era scăldat de valurile îndurerate ale mării. Aceasta este de asemenea imaginea împăratului francez pe care poetul o pictează într-una din Odele în metru antic: predestinat, el a avut leagăn stâncile mării în Corsica gravă; naşterea lui este înconjurată de oceanul cel negru care-şi mişcă lumea lui de valuri, arătând astfel geniul singurătăţii; pentru că numai cu el, cu oceanul cel de o mie de evi, care este prorocul căilor sale, numai cu el s-a putut semui împăratul, titan care a purtat peste pământ valurile popoarelor:

Trist, adânc, gânditor, dar trist prin tine,
Fără păsare de-a lumii lacrimi ori doruri,
Indiferentă stai, nemişcată şi mare
Frunte de marmor.

N-ai admirat nimica în scurta ta viaţă
Nu piramidele vechi în jurul cărora
Te-au văzut re-nviat din noaptea veciei
Jupiţer Ammon.

Nu de a Nordului mari puştii de zăpadă,
Unde purtat de vânt prin ruine de gheaţă,
Tu auzişi strigarea nebună de secoli
Mândrului Odin!

Peste pământ ai mişcat a popoarelor valuri,
Mândru, bătrânul titan în înconjur de soare
Poartă războaiele tale ca pete pe manta-i
Şi-a ta cenuşă.

Nimic n-a admirat din lume, nimic nu l-a mirat. Sigur a fost, şi numai alături de zei s-a mirat de faptele sale; dar zeii au plecat şi el a rămas iarăşi singur, contemplându-se în oceanul bătrân, îndrăzneţ, puternic şi mare ca şi el.

Prin proporţiile sale, prin înfrăţirea imaginii sale cu imaginea imensităţii oceanice, Cezarul se proiectează în operă lui Eminescu cu dimensiuni titanice. El este supraomul al cărui destin fusese concretizat de Alfred de Vigny în imaginea lui Moise şi pe care Eminescu era ispitit la un moment dat să-l vadă în imaginea lui Heliade sau Muresanu. Spre osebire de aceste personaje însă, Cezarul nu se mişcă pe linia profetică şi nu este însufleţit de compasiune pentru omenire. Mărimea lui se măsoară cu măsuri proprii, lumea nu este pentru dânsul decât un mijloc de a-şi defini prin opoziţie esenţa.

Dar nu Napoleon I, ci Napoleon III este Cezarul din împărat şi proletar. Concurenţa între cei doi cezari apărea chiar în Panorama 'deşertăciunilor, unde se pare că Eminescu reflecta la un moment dat să prezinte istoria modernă nu în lupta poporului francez, pentru libertate în cursul marii revoluţii, nu în asaltul şi cucerirea Bastiliei, ci în lupta proletariatului Comunei împotriva regimului imperial. Şi dacă el a renunţat în cele din urmă să încadreze momentul acesta în marea poemă a umanităţii, explicaţia trebuie căutată în faptul că Napoleon al III-lea, care ar fi trebuit să exprime simbolic destinul omenirii, prin proporţiile limitate ale firii sale nu era făcut să sugereze imensitatea tragediei umane. Dar această deplasare de personaje s-a încheiat cu un transfer de însuşiri de care a

beneficiat micul descendent al marelui împărat: deşi poetul vede soarta împăratului strâns legată de mulţimile umilite şi zdrenţuite, el apare cu toate acestea ca un personaj superior, izolat el însuşi în superioritatea lui lipsită de iubire. Persistau aşadar în caracterul lui Napoleon al III-lea câteva dintre însuşirile ce-l caracterizau pe Napoleon I.

Eminescu intuieşte just posibilităţile titaniene ale temei şi el pare ispitit la un moment dat să construiască şi condiţiile obiective ale conflictului: în faţa titanului revoluţionar pare a se ridica un alt titan, titanul istoriei, acela care a stabilit şi impus societăţii o anumită ordine. Tema nu-şi poate clarifica însă datele ei antitetice: oricât de mult poetul i-ar fi sporit proporţiile, realitatea prea recentă interzice promovarea unei fiinţe ca Napoleon III până la forme titaniene pure, făcând din el o contrapondere a titanului revoluţionar. Rolul acesta putea fi atribuit lui Napoleon I; dar pentru Eminescu, Napoleon I nu era o forţă antirevoluţionară, ci expresia ultimă şi cea mai înaltă a spiritului revoluţionar.

Al treilea moment al formei definitive ne dă o sumară dar pregnantă înfăţişare a revoluţiei comuniste de la Paris din 1871, pe care Eminescu o vede ca o mişcare a maselor proletare, în cuprinsul căreia un moment capital îl constituie lupta femeii căzute, pentru care revoluţia era un mijloc de răzbunare şi reabilitare.

Manuscrisele poetului arată că întregul moment s-a desfăşurat în imediata vecinătate a lui Victor Hugo, marele luptător pentru reabilitarea femeii căzute. În forma anterioară, cuprinsă în ms. 2 285, unde poartă titlul Umbre pe pânza vremii, formă la care m-am raportat şi mai înainte, momentul acesta era ceva mai dezvoltat: el aducea o strofă în plus, în care ne arăta că revoluţia Comunei cade în-frântă de forţele guvernului refugiat la Versailles.

„Versalia învinge!... Şi flamura cea roşă
Fâlfâie tremurândă pe frânte baricade.
De aburii de sânge ai barbarei parade
E umedă a zilei lumină cruntă, roşă.
Versalia învinge... iară Comuna cade.”

În această formă momentul se contura definitiv şi căpăta aspectul faptului istoric închis: revoluţia apărea astfel înfrântă, iar faptul ridica la suprafaţă tăria superioară a forţelor istorice, a căror expresie simbolică o realiza Versalia: nu biruia republică; nici imperiul – de altfel acesta fusese lichidat de evenimentele militare – biruia Versalia, ceea ce însemna spiritul regal, ceea ce însemna istoria, concretizate în vechea capitală a regilor.

Faptul istoric se încheie aici şi poetul ar fi putut să rămână el însuşi în limitele istoriei şi să-şi încheie poema în acest moment. Materialul poeziei

putea fi pătruns de sensuri simbolice, care să ridice ca pe doi uriaşi, Paris şi Versailles, unul împotriva altuia, cel dintâi purtând pe braţele sale prezentul şi în capul său viitorul, cel din urmă ducând cu sine trecutul. Spiritul revoluţionar al prezentului s-ar fi înfruntat astfel cu puterile ordonatoare ale trecutului. Dar soluţia reală a conflictului nu era de natură să satisfacă nici concepţia, nici năzuinţele poetului, care, în această poezie, rămâne un revoluţionar. Rămânând în cadrul istoriei, el ar fi trebuit să arate căderea revoluţiei şi biruinţa forţelor istorice, ceea ce ar fi însemnat o încheiere pe linie retrogradă. De aceea Eminescu înlătură din forma definitivă strofa referitoare la Versailles şi lasă întregul moment revoluţionar în suspensie, în aşteptarea unei dezlegări pe care el o caută altundeva decât în cronica zilei.

O astfel de încheiere o aducea un fragment din ms. 2 259, fragment pe care l-am amintit mai înainte. El se încheia cu puternicul îndemn la distrugerea pe care poetul avea să-l cuprindă mai târziu în forma definitivă a discursului proletarului. Precedând acest pasaj, pe care poetul nu l-a conceput ca o dezvoltare a Proletarului, avem o lungă apologie a revoluţionarilor înfrânţi. În acest moment al elaborării sale, poezia s-ar fi desfăşurat aşadar pe linia revoluţionară de la un capăt la celălalt: începând cu Proletarul, ea ar fi cuprins, după schiţarea imaginii Cezarului, ca al doilea moment, descrierea Comunei şi s-ar fi încheiat cu apologia revoluţionarilor înfrânţi şi cu un nou îndemn al revoluţiei, de data aceasta venind direct din partea poetului, care ar fi pus astfel în lumină nu numai simpatia lui pentru cei înfrânţi, ci mai cu seamă identitatea de gândire şi de simţire – aş zice chiar: identitatea de persoană – între proletarul din început şi poetul din final.

Pentru că poezia căpăta astfel un aspect definitiv, diferit prin întreaga sa tendinţă de forma ulterioară publicată în Convorbiri literare, găsesc necesar să citez strofele care ar fi constituit încheierea ei. Ele n-au căpătat expresia ultimă, dar faptul acesta nu ne împiedică să urmărim linia arhitectonică:

Ş-astfel căzurăţi mândri, neînduplecaţi de moarte
Eroi ai păcei lumei, popoare salutând
Nu din vuirea sombră al armei detunând
Trecu din gură-n gură şi veacuri or s-o poarte
Ideea mare, scumpă, al păcei pe pământ.

Prin voi spirite mândre, muiate în mărire
Căzutul, vechiul tare, Imperiul Roman
Atunci atinşi de arta ideei de iubire
Gare trecu o formă duioasă-n Omenire
Voi l-aţi lăsat să cadă-n-al vremilor noian

Voi l-aţi lăsat... s-atuncea numărul şi puterea
Voit-aţi pace-eternă aievea să vedeţi
Dar mâna-nsărcinată să semene mângâiere
În sufletele crunte a popoarelor austere
Ea v-a vândut... un Iuda ferice şi isteţ.

Da, acel Iuda dulce la faţă şi la gură
Acei şireţi ce-ascunde al popolilor sân
Aceia au dat mâna cu-a marilor ordură
Cu acei barbari atletici, cu-a lor ochire sură
Şi-au tălmăcit credinţa martirului divin.

Şi-au împărţit iar lumea în ţări şi slabi, în urmă
Din nou o împărţiră în proşti şi în şireţi
Acum nu trece masca... un ocean se scurmă
În sânul astei bande – şi ziua de pe urmă
Curând suna-va-n lume cu glasul ei măreţ

Doi evi a cercat dânşii sublima-vă răbdare
Doi evi aţi purtat jugul germanicei prostii
Doi evi răstălmăciră în fals învăţul mare
Dat de-acea blânda, tristă şi palid-arătare
Doi evi glasul lui dulce sunat-a în pustii.

Cu blândul chip pe prapuri, cu cartea lui în mână
Au pus castă pe castă...
Ei dominară lumea cea până azi păgână
Ce n-a-nţeles nimica din cartea cea bătrână
Rămas slabă, timidă, sub greul celor răi.

Spre a domni voit-au ca să despartă...
Dânşii Treziră-n bestii sombre, de bestii coronaţi,
Gândul mărirei nalte a celor dărâmaţi
Aţâţară vechea ceartă-n învingători şi-nvinşii
Fondând şanţul Imperiu şi sclavi, hoţi şi piraţi.

De ce-i plin oceanul istoriei păgâne
Istoriei păgâne, care mai e şi azi
Durere şi turbare, vânzare şi ruşine
Sfinţi ca Heliogabal, ca Atenei virgine
Sodoarea sărăcimei, şi sânge de viteaz.

Deasupra astei turme ca şi infernul crudă
A mizeriei de stradă s-a glodului de sus
Asupra acelei plebe, ce plânge şi asude
Sine s-ardică iute, cu gura cea astută?
Cel rău! Cel bun rămâne jos, umilit, supus.

Voit-aţi răzbunarea de doi evi/de/durere
Voit-aţi înfrânarea infernului de azi
Ş-aţi luptat cu dispreţul care vi-l dă căderea
O moarte sigur scrisă şi fără mângâiere
Cum se luptă cu stânca al mărilor talaz.

Dărmaţi statuia goală a Venerei antice
Ardeţi acele pânze cu corpuri de ninsori
Ele stârnesc în suflet ideea neferice
Perfecţiei umane... şi ele vă fac să pice
În ghiarele uşurei copile din popor.

Sfărâmaţi tot ce aţâţă inima lor bolnavă
Sfărmaţi palate, temple, ce crimele ascund
Zvârliţi statui de tirani în foc să curgă lavă
Să spele de pe pietre până şi urma sclavă
Celor ce le urmară până l-al lumei fund.

Sfărâmaţi tot, tot ce-arată mândrie şi avere
O disbrăcaţi viaţa de haina-i de granit
De purpură, de aur, de lacrimi – de urât
Lăsaţi să fie ce e o muzică/de sfere/
Şi far de patimi trece în timpul nesfârşit

Zidiţi din dărmături gigantici piramide
Ca un memento mori pe-al istoriei plan
Aceasta este artă ce sufletu-ţi deschide
Naintea veciniciei... nu corpul gol ce râde
Cu mutră de vândută, cu ochi vil şi viclean

O aduceţi potopul... destul voi aşteptarăţi
Ca să vedeţi ce bine prin bine o să iasă Nimic...
Locul hienei îl luă cel vorbăreţ
Locul cruzimei veche... cel lins şi pismătareţ
Formele se schimbară, dar răii au rămas.

Realizată astfel, poezia ar fi inclus prin urmare şi momente caracteristice numeroaselor istorii ale martirilor pe care le-a cunoscut literatura secolului trecut, între altele, istorii ale martirilor libertăţii. Tonul apologetic al fragmentului se însoţeşte de data aceasta cu năzuinţa de depăşire a particularului, tradusă prin grija cu care este ocolită orice dată locală. Poetul se arată aşadar conştient de necesitatea de a crea perspective generale. Şi cu toate acestea, realitatea istorică a momentului era atât de puternică încât, menţinându-se la el, toate năzuinţele poetului de a se sustrage planului subordonat al individualului rămâneau mai mult în ordinea năzuinţelor decât în aceea a realizărilor. Concepută astfel, poezia se desfăşura pe o singură linie, aceea a revoltei, pentru că imaginea Cezarului care trece gânditor pe malurile Senei nu-şi găsea punctele necesare echilibrării în dezvoltarea ulterioară a operei. Ea rămânea o simplă imagine parazitară faţă de poezie şi puţind sugera o transfigurare a faptului istoric: cineva putea fi ispitit să creadă că victoria Versaliei este victoria împăratului, ceea ce nu corespundea realităţii, împăratul, oricât de distanţat de semenii săi, era, ca şi aceştia, al prezentului. Istoria nu şi-a întins aripile asupra lui, pentru că numai uriaşii smulg istoria din încheieturile sale şi-o prelungesc printr-înşii asupra prezentului. Anticul Cezar, Cezarul Romei, putuse face aceasta pentru timpul său, iar în timpurile moderne o făcuse Napoleon I.

Dar Napoleon III nu este un uriaş; el este un izolat prin orânduirea consacrată a societăţii – şi atâta tot. Altfel el este al prezentului ca şi proletarul care se revoltă împotriva lui şi supus acţiunii aceloraşi forţe ca şi acesta. Poetul vede istoria în lumini proprii: într-adevăr, o istorie care repudiază pe Cezari, capătă ceva din inflexibilitatea destinului. Dacă Eminescu ar fi rămas pe planul schiţat aici, el ar fi trebuit să cuprindă în acelaşi destin şi pe împărat şi pe proletar. Şi dacă dualitatea semnalată mai înainte: Paris-Versailles, prezent-istorie, ar fi fost aceea pe care să se dezvolte poezia, Cezarul urma să fie o victimă a Versaliei ca şi proletarul. Poetul vede identitatea lor de esenţă şi de destin şi faptul îl determină să renunţe în cele din urmă la realitatea iniţială a materialului său poetic: polaritatea prezent-trecut se converteşte într-o nouă polaritate-uman-destin. Ajungând aici, el atingea linia definitivă a operei sale: întreaga poezie se lasă străbătută de o semnificaţie nouă, care o sustrăgea planului social şi făcea dintr-însa o poezie filozofică, ancorând la soluţia sceptică în legătură cu întrebările despre rosturile vieţii. Cezarul este destinat să apară din nou în poezia lui Eminescu, de data aceasta contemplat nu în diferenţele sociale faţă de semenul său, ci în identitatea lui de esenţă şi de destin cu oricare alt muritor. Poezia capătă în felul acesta o ordonare sobră, cu reluarea ritmică a celor două motive fundamentale: discursul revoluţionar al proletarului din momentul prim îşi găseşte o complinire firească în momentul al treilea, în care poetul înfăţişează acţiunea revoluţionară. La rândul său, motivul

cezarian din partea a doua a poeziei, îşi găseşte complinirea în ultima parte a ei, în care împăratul ne este înfăţişat după cădere, închinat meditaţiei în legătură cu soarta generală a omenirii. Privită astfel în dezvoltarea momentelor sale, poezia înfăţişează o linie ascendentă în partea primă şi o linie descendentă în partea ultimă.

Momentul ultim dă directiva generală a poeziei în formă ei definitivă. Poetul reia aici tema din Ta Twam Aşi şi trage din ea toate concluziile pe care în acea poezie le lăsa abia întrezărite. Ideea o expune în două fragmente păstrate în ms. 2 262 şi care aveau să ducă, în ultimă analiză, la forma definitivă. Ideile concentrate aici sunt dezvoltate, sau numai notate, şi în alte părţi ale operei eminesciene, în primul rând în bucată cu conţinut filozofic Archaeus. Le găsim însă notate fugar şi în alte contexte, mai mult sau mai puţin depărtate de Archaeus sau de împărat şi proletar. „În fiecare om Universul s-opinteşte", spune Eminescu în manuscrisul citat. Şi tot acolo: „Omul e o-ntrebare pusă din nou spiritului Universului". Şi în acelaşi manuscris această idee, cardinală pentru întreaga gândire a poetului, formulată de data aceasta interogativ: „Oare eu, tu, el, nu e totuna?" În urma acestor date, apar fireşti ideile ce aveau să încheie marele poem al revoltei socialiste.

Iată-le, în formele premergătoare, dintre care cea de a doua se resimte de o mai puternică influenţă a concepţiei filozofice a lui Schopenhauer:

I
Unul ş-acelaşi este Cesar şi cerşitorul
Părere-i osebirea cea mare dintre ei
Schimbaţi-le doar locul şi aţi schimbat izvorul
Gândirei lor... şi Gesar va plânge la piciorul
Unei statui... iar cellalt s-a sămui cu zei.

Acelaşi om e-un preot ce strigă şi declamă
Acelaşi în ostaşul ce merge în război
Acelaşi în orator cu vocea de aramă
Acelaşi în Cesarul ce lumea o înhamă
La carul lui... Părerea-i desparte pe-amândoi.

Un vis este mărire, şi faimă şi cădere
Imperiul, coroana – mizeria, un vis
Dormind îmblăm prin lume cuprinşi de o părere
Străfulgerată doară de-a morţii-apropiere
Zvârlindu-ne-n nimicul din care-am fost învins.

O clipă... şi în somnu-i o lume se cufundă

O clipă... şi-ncetară şi sclavi s-eroi şi regi
Cum a putut părerea atât de mult s-ascundă
Propriul sens al lumei?... E spuma de pe-o undă.
Un vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi.

II.
În orice om o lume îşi face încercarea
Şi spiritu-Universului se opinteşte-n van
În orice minte lumea îşi pune întrebarea
Din nou – de unde este şi unde merge. Floarea
Dorinţelor obscure sădite în noian.

A lumii-ntregul sâmbur, dorinţa-i şi mărirea
În inima oricare e-ascuns şi trăitor
Zvârlire hazardată cum pomu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreaga a lui fire
Ci-n calea de-a se coace cele mai multe mor.

Astfel umană roadă în calea ei îngheaţă
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat
Acoperind cu noime sărmana lui viaţă
Şi arătând la soare-a mizeriei lor faţă.
Faţa. Căci înţelesul e-acelaşi tutor dat.

În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină
Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om
În multe forme-apare a vieţii crudă taină
Pe toţi ea îi înşeală, la nimeni se distainã
Dorinţi nemărginite plantând într-un atom.

Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte
Că-n urmă-ţi rămân toate astfel cum sunt – de dregi
Oricât ai drege-n lume... atunci te oboseşte
Eterna alergare... Şi-un gând parcă-ţi şopteşte/: /
Un vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi.

Ceea ce aduce în plus finalul formei definitive faţă de aceste două fragmente este reactualizarea imaginii împăratului, pe care poetul o proiectează într-un cadru imens, făcut să sugereze prin imensitatea lui proporţiile tragediei umane. Este seara, la marginea mării. Valurile sure ale acesteia se mişcă unul pe altul, ca nişte pături de cristal prăvălite în lume. Ridicându-se deasupra câmpiilor lor de azur, luna apare din pădurea plină de

taine. Sub lumina ce se mişcă, pe valuri legănate încet, scheletele de lemn ale unor corăbii învechite, care par mai degrabă umbre decât realităţi. Alături de ideea de imensitate a mării, ideea de vechime, de timp putred, sugerată de vechimea corăbiilor care abia se mişcă pe valuri, şi atmosfera de taină ce se încheagă – o dată cu apariţia lunii, însoţesc, în descinderea ei în poezie, imaginea Cezarului. Pe ţărmul frământat de lovirea valurilor mării, împăratul veghează lângă trunchiul unei sălcii: în elementele sale izolate şi în configuraţia totală, momentul capătă astfel un sens simbolic. Şi spre a adânci şi mai mult simbolul, imaginea regelui Lear apare în ochii împăratului: rătăcitor, bătrânul rege era invocat ca simbol al nestatorniciei soartei omeneşti, sau mai exact, ca simbol al statornicei schimbări a soartei omeneşti. În această ambianţă el putea desprinde din ecoul istoriei tuturor popoarelor marea lecţie, unica lecţie, a zădărniciei tuturor străduinţelor: lumea întreagă trăieşte în fiecare om, care sunt identici că esenţă unul altuia, indiferent dacă unul este petri-ficat în sclav, iar altul în împărat. Şi ei îşi sunt identici unul altuia prin destinul ultim: „vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”.

Poezia împărat şi Proletar începuse prin a f i un protest al proletariatului împotriva orânduirii nedrepte a societăţii; ea ajunsese, într-una din formele intermediare, să opună, ca două realităţi orientate de idealuri diferite, prezentul şi trecutul, ea ajunsese în cele din urmă să se construiască pe cele două planuri antitetice: umanul şi destinul. Prin temă, prin gest, prin viziune, prin mişcarea maselor şi prin trăsături ale personajelor ea se dezvolta pe linie titaniană şi constituia una dintre cele mai caracteristice traduceri ale titanismului în poezia eminesciană. Caracteristică nu numai prin aceste elemente, ci şi prin încheierea la care poetul ajungea: în-frângerea finală trebuie să creeze perspectivele reale ale poeziei. Dacă ar fi fost vorba numai de căderea revoluţiei sau numai de căderea împăratului, faptul ar fi păstrat proporţii limitate. Poetul vede însă totul în planul imensităţii, pentru el căderea revoluţiei şi a împăratului însemnează destinul întregii omeniri, îndrumat pe linia aceasta, poemul relua tema din Memento mori şi-o ilustra

Astfel umană roadă în calea ei îngheaţă,
Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,
Acoperind cu noime sărmana lui viaţă
Şi arătând la soare-a mizeriei lui faţă – Faţa – căci înţelesul i-acelaşi la toţi dat.

În veci aceleaşi doruri mascate cu-altă haină,
Şi-n toată omenirea în veci acelaşi om – În multe forme-apare a vieţii crudă taină,
Pe toţi ei îi înşală, la nime se distainã,

Dorinţi nemărginite plantând într-un atom.

Când ştii că visu-acesta cu moarte se sfârşeşte,
Că-n urmă-ţi rămân toate astfel cum sânt, de dregi
Oricât ai drege-n lume – atunci te oboseşte
Eterna alergare... s-un gând te-ademeneşte:
„Că vis al morţii-eterne e viaţa-lumii-ntregi”.

Aşa cum ni s-a desemnat până acum, poezia pe care Eminescu a închinat-o cetăţii umane este o poezie de vaste proporţii. Am afirmat mai înainte că tema a fost la modă în epoca romantică a literaturilor europene şi am amintit ca un exemplu paralel, prin amploarea concepţiei şi calităţile artei, Legenda secolelor a lui Victor Hugo. Am amintit de asemenea din literatură română Anatolida lui Heliade Rădulescu, operă de o înaltă concepţie, dar de o realizare discutabilă. Şi s-ar putea aminti, din literatură popoarelor vecine, cunoscută Tragedie a omului a poetului maghiar Madách Imre.

Numeroase sunt aspectele pe care tema le îmbracă în poezia lui Eminescu. Cum spaţiul restrâns al unui curs universitar nu îngăduie relevarea tuturor, ne-am limitat să semnalăm pe cele mai caracteristice şi ne vom limita în continuare să deducem linia generală din materialul străbătut până acum, să schiţăm câteva din raporturile în care poetul se vede pe sine în complexul său social.

Poetul vede întreaga dezvoltare a societăţii umane supusă aceleiaşi legi de care ascultă şi fenomenele naturii şi care face ca trecerea, schimbarea să prezideze formelor vieţii. El a putut vorbi la un moment dat de un adevărat Ahasver al formelor lumii, ceea ce însemnează pe de o parte eternitate, iar pe de altă parte o schimbare eternă de poziţii. Prin formele fixe ale naturii circulă la infinit materia, dând naştere rând pe rând unor serii de fenomene, care, modelând aceeaşi substanţă în acelaşi tipar, sunt în ultimă analiză acelaşi fenomen.

„Tot alte unde-i sună aceluiaşi pârâu” – spune Eminescu, care vedea în pârâu una din formele fixe ale naturii, prin care circulau alte unde, altele şi totuşi aceleaşi, altele şi totuşi aceeaşi.

Schema realizată în evoluţia lor de fenomenele generale ale naturii este realizată şi de evoluţia societăţii omeneşti. Eminescu, afirmam mai înainte, aduce un puternic sentiment al istoriei. Nu numai în sensul în care sentimentul acesta era cultivat în romantismul german, care vedea în trecut patria ideală a spiritelor ce repudiau prezentul. Eminescu însuşi are mai mult repulsie faţă de prezent şi simte atracţia trecutului ca o compensaţie sentimentală. Dar adeziunea lui faţă de trecut are şi o bază diferită: pe linia timpului, trecutul

este imaginea anticipată a prezentului, deoarece poetul vede dezvoltarea societăţii prin cicluri segmentate, fiecare din ele reproducând fazele evolutive ale ciclurilor anterioare. Este drept, poetul rămâne în spaţiul ciclului său istoric şi regresiunea lui pe linia istoriei se face în general în cuprinsul ciclului istoric propriu, cu fixarea sentimentală într-un alt punct al evoluţiei sale. Aplicată societăţii omeneşti, legea trecerii universale a căpătat diverse numiri. Fie că este vorba de creşterea şi descreşterea puterilor politice, fie că este vorba de mărirea şi decadenţa lor, societatea înscrie în aceeaşi grafică ascendentă şi descendentă, aceeaşi naştere, culmi-nare şi moarte, în acordul acestei concepţii, ideea de progres nu se poate concepe decât în forme limitate la un ciclu izolat de civilizaţie, el fiind urmat în chip inevitabil de regres şi de moarte. Omenirea este astfel sortită să se zbată în etern în cuprinsul aceluiaşi cerc fatal, a cărui rază nu va putea s-o depăşească niciodată.

Exemplul cel mai ilustrativ al acestei concepţii este Diorama/Panorama deşertăciunilor/, în care istoria omenirii s-ar putea reduce de fapt la istoria unui singur popor multiplicată cu un număr care ar indica numărul popoarelor.

Procesul naturii se transpune astfel în procesul popoarelor, care la rândul său se transpune în procesul claselor sociale.

Concepută ca poezie a claselor sociale şi dezvoltată până la un punct pe linia aceasta, împărat şi proletar ajunge în cele din urmă să anuleze diferenţele de clasă socială graţie intervenţiei unei puteri superioare, a destinului, care şterge orice inegalitate prin aplicarea aceleiaşi sentinţe tuturor: toate năzuinţele omeneşti sunt zadarnice, întreaga existenţă este un simplu vis al morţii eterne. Este aceeaşi lege pe care Eminescu o formulează şi în alte momente din opera sa; e vis al nefiinţei universul cel himeric; peste toate o lopată de ţărână se depune.

Întreaga existenţă ajunge astfel în concepţia poetului la o încheiere negativă. Spre a ajunge aici, a fost nevoie ca experienţa socială să influenţeze adânc optica morală a lui. Manifestările primelor timpuri se caracterizează prin elan, prin entuziasm – chiar dacă era vorba de distrugere; coronamentul negativ al acestora este opera unei epoci mai târzii. Faptul este ilustrat în primul rând de procesul de elaborare a poeziei împărat şi proletar. Faza primă a ei se fixează în epoca vieneză a poetului şi de-atlatează discursul incendiar al revoluţionarului; faza ultimă datează din epoca berlineză, când poetul era tot mai mult adâncit în studiul filozofiei schopenhaueriene şi după îndelungi ezitări poezia capătă o încheiere diferită, de acord însă cu doctrina marelui pesimist german. Trecerea realizată în cursul elaborării acestei poezii de la faza vieneză la cea berlineză însemnează trecerea poetului de la entuziasmul juvenil la poezia reflexivă a maturităţii. Şi în ordine artistică ea însemnează depăşirea individualului, a cadrului limitat, şi ridicarea la generalitate.

Am arătat faptul că sub raportul concepţiei filozofice poezia împărat şi

proletar reface linia din Panorama deşertăciunilor, înrudirea de viziune şi de concepţie este trădată între altele şi de titlul unora dintre variante. Alături de Panorama deşertăciunilor, una dintre variantele poeziei împărat şi proletar: Umbre pe pânza vremii. Înrudirea titlurilor este evidentă, ele concretizează aceeaşi gândire. „Umbre” – însemnează omenirea privită în generaţiile sale, în clasele sale sociale, în indivizii săi, fie ei sclavi sau împăraţi: totul este o succesiune de umbre proiectate pe pânza vremii, sortite unei defilări în eternitate şi unei eterne neputinţe de a depăşi formele lor de umbre, de a prinde consistenţă reală. Toate aspiraţiile şi toate năzuinţele omeneşti, indiferent de unde ar porni, sunt aşadar simple umbre. O treaptă mai sus şi umbra însăşi îşi pierde şi aparenta ei existenţă: umbra unui vis, visul unei umbre:

Când prin această lume să trecem ne e scris
Ca visul unei umbre sau umbra unui vis.

Şi dacă întreaga existenţă nu este decât umbră şi vis, înţelegem atunci adânca motivare a afirmaţiei că osebirea dintre Cezar şi sclav nu este decât părere, că ei sunt în realitate una şi aceeaşi fiinţă, supusă unuia şi aceluiaşi destin. Părere, umbră şi vis este întreaga orânduire a societăţii, care împarte pe oameni în liberi şi sclavi, în săraci şi bogaţi. Bătrânul Demiurgos n-a creat fiinţe diferenţiate între ele; el n-a creat de altfel fiinţe cu adevărat, ci numai aparenţe, numai umbre, numai irealităţi cu aspectul înşelător al realităţilor: pulvis et umbra sumus – praf şi umbră suntem – şi zădărnicie sunt toate faptele noastre.

Proletarul primei epoci este stăpânit de furia sălbatică a distrugerii: „Sfărmaţi orânduirea cea crudă şi nedreaptă”, „Dărmaţi statuia goală a Venerei antice”, „Sfărmaţi palate, temple”, „Sfărmaţi tot ce arată mândrie şi avere”, „Zidiţi din dărămături gigantici piramide”. Şi culminarea: „O, aduceţi potopul!”. Greu s-ar putea imagina o mai furioasă izbucnire a spiritului de revoltă, o mai desăvârşită expresie a pornirii spre nimicire. Dar spre a afirma toate acestea era nevoie ca cineva să vadă realităţile sociale pe care dorea să le nimicească, drept realităţi, nu umbre, nu aparenţe. Ga să merite să fie distruşi, monarhii, despre care vorbea la aceeaşi epocă Toma Nour, trebuie să fie monarhi, iar diplomaţii să fie diplomaţi; ei trebuiau să existe într-adevăr şi să poarte pe conştiinţa lor toate relele de care sufereau popoarele.

Pentru filozoful epocii berlineze ele toate îşi convertesc natura, toate devin simple aparenţe. Realitate, eternă realitate, era numai moartea, iar viaţa toată era un vis al morţii:

... vis al morţii eterne e viaţa lumii-ntregi.

La Viena, în 1870, Eminescu este un revoluţionar integral; la Berlin, în 1873-74, el este un adânc pesimist, convins de zădărnicia oricărei străduinţe, încordarea iniţială a sentimentului cedează, ideea de destin îşi face apariţia şi la umbra ei germinează oboseala sceptică şi resemnarea finală. Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă şi descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă urmată de o bruscă depresiune, în capitala Reichului german, recent creat prin înfrân-gerea Austriei şi a Franţei, poetul se lasă cucerit de filosofia scho-penhauerianã şi, sub influenţa conjugată a acestei filozofii şi a literaturii decadente europene, el realizează formula definitivă a vieţii sale de sentiment, către care îl purtau de altfel vagi năzuinţe proprii.

Mişcările sale sufleteşti se realizează şi de data aceasta pe aceeaşi linie largă, avânturile titaniene sunt încă prezente în operă sa, dar asupra tuturor se aplică o conştiinţă de o rară luciditate, care converteşte totul în îndoială şi negaţie. Elanurile ajung la finaluri depresive şi ele trădează o precipitată dramă sufletească, o dramă de ordin intelectual. Această dramă se desfăşoară între Viena şi Berlin şi ea face dintr-un partizan al Sturm und Dremg-ului Tinerei Germanii un pesimist de marcă schopenhauerianã.

Poezia eminesciană a cetăţii umane punea astfel în lumină concepţia heracliteană a poetului despre trecerea universală; ea sublinia în acelaşi timp, în punctele ei de sosire, identitatea de esenţă şi de destin a tuturor fiinţelor omeneşti, dar ea lăsa un spaţiu liber de respiraţie pentru unele fiinţe excepţionale cu care ne vom întâlni în continuare: titanii şi geniile. Fiinţe numai relativ excepţionale, care respiră într-un spaţiu numai relativ liber, pentru că ele însele sunt supuse în ultimă esenţă aceluiaşi destin implacabil. Privite din planul rezultatelor finale, dezinteresarea aristocratică a geniului faţă de destin, supunerea vulgară şi laşă a omului de rând faţă de hotărârile soartei şi lupta ursită înfrângerii a titanului cu destinul însemnează exact acelaşi lucru. Oglindind frământarea omenirii pe diversele ei planuri, poezia umanităţii devenea la Eminescu, într-o fază trecătoare, o poezie a revoltei şi a satirei şi ancora în cele din urmă la o poezie a înfrângerii umanităţii. Concepţia negativistă a poetului şi atmosfera elegiacă a sufletului său înfrângeau primele mişcări de afirmare şi anulau chiar valenţele epice ale temei titanilor, atunci când poetul căuta să toarne zbuciumul omenirii în această temă.

Din această concepţie de rază cosmică izvorăsc într-adevăr satira şi elegia eminesciană, şi ea explică în acelaşi timp marile amplitudini sentimentale ce le caracterizează. Am amintit puţin mai înainte cazul primelor scrisori. Nu toate satirele lui Eminescu sunt ridicate la această înălţime de concepţie şi de artă, puterea de stilizare a poetului nu s-a aplicat asupra tuturor cu aceeaşi stăruinţă. Sânt bucăţi satirice care poartă întipărit faptul care le-a dat naştere. Din această categorie fac parte sonete ca acelea

închinate lui Vasile Alexandrescu Urechiă sau Dimitrie Petrino, şi tot aici trebuie încadrată şi violenta diatribă împotriva lui Bonifaciu Florescu, Epistolă deschisă către homunculul Bonâjacius. Expurgată de elementul personal, satira capătă un puternic accent de ironie în Diamantul Nordului sau în Antropomorfism, care dau expresie atitudinii misoghine a poetului. Misoghină este de asemenea Pustnicul, în care poetul îşi toarnă sentimentele şi resentimentele sale în forma plăcută a badinajului – formă uşoară, dar care anticipează în ironia ei condamnarea de mai târziu a femeii ce-şi industrializează iubirea. Şi pe aceeaşi linie se situează şi Icoană şi privaz, poezie în care satira misoghină este numai un moment derivat, interesul esenţial con-centrându-se asupra părţii prime, în care poetul întreprinde o analiză de o acuitate decadentă în portretistica feminină.

Dar toate acestea, încercări reduse la expresia definitivă a artei, sunt numai trepte introductive către satira adevărată: Scrisorile şi Doina. Satira lui Eminescu este revolta unei conştiinţe morale superioare faţă de meschinăria condiţiunii umane. Aşa în Scrisoarea I şi II, unde este vorba de destinul social al omului excepţional; aşa în Scrisoarea III în care ne este înfăţişată prăpastia morală a contemporanilor, judecaţi de la înălţimea unor comandamente infrangibile de etică socială; aşa în Scrisoarea IV şi V, în care poetul ne înfăţişează iubirea ca un instrument orb al unei puteri superioare, ce-şi urmăreşte printr-însa scopurile sale, sau ca jocul sângeros al unei fiinţe pervertite, preocupată în mod exclusiv de sine însăşi şi de toate nimicurile ce-i încarcă existenţa. Restrângând tablourile epice şi concentrând culorile, tema din Scrisoarea III este reluată în Doina, cea mai xenofobă poezie a poetului, şi opera care încheie cariera lui lucidă. Cu toată coloratura ei sentimentală, cu toată invectiva care ne întâmpină în unele momente ale ei, satira eminesciană intră în determinările ideologice generale ale poeziei sale şi se explică prin acestea.

Aceeaşi concepţie se poate urmări astfel în diverse sectoare ale operei lui Eminescu, stabilind între acestea o legătură organică foarte puternică. Ea îi dă în acelaşi timp un aspect de unitate ce poate fi urmărit în primul rând în destinul dramatic al ideii, iar în rân-dul al doilea în transfigurările personajului pe care ideea îl face să circule. Vor da numai unele indicaţii sumare pentru ilustrarea afirmaţiei: legături vizibile se întind între Scrisoarea V şi Luceafărul, între Dalila şi Cătălina, între vechiul său noul Samson şi Hyperion. Este însă între ele o deosebire de structură interioară, cea dinţii concretizează o atitudine combativă, în timp ce ultima se izolează în sfera contemplaţiei; cea dinţii combate o ordine socială determinată, cea din urmă ridică în planuri simbolice definiţia umanului şi a divinului. Procesul îşi află însă continuarea şi încheierea pe linia elegiei, în acea „stelă funerară”, cum i s-a spus, care indică punctul de sosire al setei de iubire a poetului, Pe lingă plopii fără soţ. Satira

eminesciană nu este aşadar decât transpunerea poetică a unui moment dintr-un proces sufletesc de mare amploare, al cărui început îl alcătuieşte năzuinţa spre o lume nouă şi a cărui încheiere este totdeauna o înfrângere; un punct de trecere aşadar între odă sau epopee şi elegie.

Timpul nu-mi îngăduie să intru în analiza amănunţită a satirei eminesciene. Ceea ce ţin să semnalez de data aceasta este soluţia pe care poetul o realizează într-una din cele mai cunoscute poezii ale sale, Glossa. Văzută uneori ca o simplă scamatorie de idei, legată alteori în mod direct de satiră, poezia a fost considerată în cele din urmă ca un fel de „decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei”.

Ea fusese de altfel intitulată la început En spectateur, ceea ce traducea mai apropiat atitudinea contemplativă a poetului. În fond, ea aduce aceeaşi privire înaltă aplicată zbuciumului vieţii şi aceeaşi conştiinţă a zădărniciei străduinţelor omeneşti şi meschinăriei ce caracterizează condiţiunea umană, pe care le-am întâlnit şi în altă parte din opera lui Eminescu. Ea amplifică pe de o parte, sintetizează pe de altă parte şi dă un caracter aforistic experienţei umanului pe care o făcea Hyperion. Spre deosebire însă de astralul îndrăgostit al Cătălinei, poetul Glossei nu se poate izola în regiuni cereşti; el este un Hyperion condamnat să rămână în societate şi să-şi determine poziţia în complexul raporturilor sociale. Poezia devine astfel un catehism al supraomului rămas în rândurile umanităţii, dar care tinde să se izoleze de această umanitate; nu un demon cuprins în rândurile mulţimii, înflăcărându-le la descrierea unui nou ideal de viaţă şi conducându-le într-acolo; nu un Napoleon care concentrează în sine legile istoriei, care domină omenirea din înălţimea sa şi o conduce către destinele ei. Poetul este de data aceasta al secolului şi totuşi izolat de secol, rotindu-se după legile speciale ale mecanicii sale proprii, concentrând în prezentul său trecutul şi viitorul.

Tu aşează-te de-o parte,
Regăsindu-te pe tine,
Când cu zgomote deşarte
Vreme trece, vreme vine.

Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate

Zică toţi ce vor să zică,
Treacă-n lume cine-o trece;
Ca să nu-ndrăgeşti nimica

Tu rămâi la toate rece.

În strânsă dependenţă de concepţie şi de atitudine este Oda în metru antic, în forma definitivă a ei. Izolat în singurătatea şi superioritatea lui, poetul nu-şi putuse închipui o coborâre în suferinţa umană. Ispita a turburat însă căile sale; el a încercat o suferinţă dulce, o voluptate a morţii; ea l-a făcut să ardă de viu chinuit ca Nessus, chinuit ca Hercul, înveninat de haina-i şi toate năzuinţele sale se îndreptează către aceeaşi stare iniţială de ataraxie, către acea sustragere din secol şi concentrare tristă a lui în sine însuşi:

Vino iar în sân, nepăsare tristă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie redă-mă!

Pe o treaptă mai sus se găseşte Hyperion: turburat el însuşi în superioritatea lui de chemările pământului, ispitit să înfrângă legile destinului şi să se umanizeze, el avea să-şi încheie drama sufletească ajungând la conştiinţa că linia ce separă umanul de divin nu poate fi depăşită în nici un sens.

<NOTE>

1. Evident, aluzie la lucrarea lui G. Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu.

2. Într-o notă manuscrisă de pe coperta cursului litografiat, unde Popovici îşi notează liniile unei viitoare restructurări a textului, printre modificările pe care le intenţionează apare şi următoarea: „Accentuată poezia naturii” – fără a preciza însă dacă intenţiona să o desprindă ca „temă”, ceea ce pare de altfel puţin probabil.

3. V. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Un erou eminescian între iluminism şi romantism, în Eminescu – Cultură şi creaţie, Bucureşti, 1976; în acelaşi volum, în studiul Proza eminesciană, o pertinentă explicare a numelor personajelor din Geniu pustiu.

4. Asupra viziunii eleate în operă lui Eminescu insistase T. Vianu în Poezia lui Eminescu. Mai recent, o încercare, opusă, de a-l apropia pe Eminescu de Hegel nu pe linia idealismului, ci pe aceea a viziunii dialectice, întreprinde E. Todorari, Eminescu, Bucureşti, 1972.

5. V. Eugen Todoran, Mihai Eminescu – Epopeea română, Iaşi 1981 („Eminesciana”).

6. V. Amita Bhose, Eminescu şi India, Iaşi, 1978 („Eminesciana”).

7. Corect, Tat twam aşi. Chiar dacă greşeala ortografiei din titlul poeziei ar indica „ignoranţa poetului în limba sanscrită” (v. discuţia în Amita Bhose, Op. Cât., p. 129), această ignoranţă pare depăşită în momentul traducerii

gramaticii sanscrite a lui Fr. Bopp, adică în perioada 1884-1886, dată surprinzătoare, convingător demonstrată de Petru Creţia în Lămuriri asupra editării traducerilor eminesciene, în Eminescu, Opere, vol. XIV, p. 61-62). Dovadă comentariile referitoare la pronumele de persoana a treia în genere, şi în specie la ta/tat (tad): „Pronumele de persoana a treia, inclusiv relativul şi interogativul, încheie tema lor adevărată mai cu seamă cu [a], şi au în

H rlinatiunea lor (...) caracterele proprii următoare: 1) la neutru nom. şi ac au terminaţiunea [t] în loc de [m] şi această formă neutrală stă la începutul compozitelor în locul temei adevărate a celor trei genuri (...) şi de ceea acest neutru e admis de gramaticii inzi ca formă fundamentală ne-flectată"; „244. [tat] (ptad]), „el, acesta, acela". Trupina adevărată e [ta]..." {Eminescu" Opere, vol. XIV, p. 789, 790).

8. Comentariul lui D. Popovici conţine, în subsidiar, un răspuns dat reproşurilor formulate de Gherea în studiul său Eminescu. Neglijând componenta erotică, Gherea întreprindea aici, cu ajutorul unor operaţii de literatură comparată, definirea (dezavantajoasă) a personajului eminescian ca un demon apostat, ca un revoluţionar indecis între revoltă şi împăcare.

9. G. Bogdan-Duică, „împărat şi proletar" (Explicaţie... „istorică"), în Eminescu. Studii şi articole, p. 188-204.

<Titlu> POEZIA EROTICĂ

Vorbind mai înainte despre Scrisoarea I, făceam observaţia că accentul esenţial nu cade în această operă nici pe satira socială, nici pe poezia cosmogonică. Şi una şi alta erau trăsături ce caracterizau într-adevăr opera, dar unitatea profundă a acesteia trebuia căutată în sensul elegiac de care ea se lăsa pătrunsă de la un capăt până la celălalt.

Observăm de asemenea cu alt prilej că elegia este punctul de sosire în procesul sufletesc al poetului, în evoluţia normală a acestui proces, care însumează ca termen iniţial afirmaţia de tensiune înaltă asociată unei viziuni infinite, iar ca termen final negaţia totală, care poate îmbrăca lumea valorilor obiective sau propria lume sufletească, şi una şi alta asociată unei viziuni larg spaţiate, sau unei viziuni restrânse, în strictă dependenţă de obiectul negat.

Sensul general elegiac al poeziei lui Eminescu, semnalat în trecut, mă va preocupa în mod aparte puţin mai târziu. Ceea ce voi nota cu acest prilej este faptul că elegia lui nu se realizează numai pe această linie generală a concepţiei despre lume a poetului, ci că uneori ea se leagă de momente determinate din viaţa sufletească a poetului, în fixarea momentului elegiac se poate proceda în două feluri: pe cale deductivă, plecând de la poziţiile elegiace generale la momentele izolate de elegie, care urmează să fie definite în raportul lor cu tema generală; pe cale inductivă, ridicându-ne de la momentele izolate la poziţia elegiacă generală, atunci când se poate într-adevăr stabili o

relaţie între aceşti doi termeni. În măsura în care faptul va fi cu putinţă, vom urmări aceste două căi. Elegia este însă şi punctul de sosire al eroticei eminesciene, nu numai al experienţei lui intelectuale. Faptul acesta ne obligă să insistăm în primul rând asupra eroticei sale, pe care vom urmări-o în liniile mari ale evoluţiei sale şi în caracterele ei de căpetenie.

Revenim astfel la una din preocupările noastre anterioare. Studiind începuturile poetice ale lui Eminescu, un loc important am acordat poeziei cu temă erotică. Cele mai adesea ea ne-a apărut ca o simplă imitaţie, dar încă de pe acea vreme ea apărea într-o relaţie strânsă cu sentimentul naturii. Şi dacă uneori îmbrăca formule-larg oratorice, aducea cu toate acestea câteodată şi puternice vibraţiuni sentimentale.

Am insistat în mod deosebit asupra poeziei Mortua est, care ne-a dat prilejul să vedem că poetul român ajunge la prima lui mare realizare artistică pe linie erotică şi elegiacă. Mortua est este într-adevăr cea dintâi mare realizare poetică eminesciană; ea este în acelaşi timp cea dintâi elegie a lui, cea mai de seamă realizare elegiacă pe fond erotic din literatură română şi, incontestabil, una dintre cele mai reuşite elegii pe această temă în întreaga literatură a lumii.

Poezia era aşadar în măsură să ne arate că erotica eminesciană se colora încă din începuturi în sens elegiac. Dar elegia era determinată de data aceasta de împrejurări izolate de ordin istoric şi, cu toate calităţile ei artistice excepţionale, ea avea totuşi un caracter accidental. Ca elegia să se depărteze de caracterul acesta accidental, ca ea să devină o poziţie sufletească, o stare organică şi permanentă, era necesară să nu izvorască numai dintr-o experienţă sentimentală, ci să se întemeieze pe experienţa intelectuală a poetului; supusă variaţiunilor, experienţa sentimentală dureroasă a unui moment putea fi substituită prin experienţa sentimentală mai puţin dureroasă a altui moment; întemeindu-se însă pe experienţa intelectuală a poetului, ea se întemeia pe înseşi modalităţile proprii de intuire a lumii şi căpăta pe calea aceasta un caracter necesar şi permanent.

Erotica lui Eminescu evoluează între poli opuşi: în începuturile lui poetice, el aduce o mare putere de idealizare şi sentimente de înaltă tensiune. Mortua est este ilustrativă pentru această epocă: poetul nu este numai cutremurat de moartea iubitei; durerea lui capătă proporţii universale, ea motivează marile întrebări în legătură cu lipsa de sens a oricărei existenţe şi solicită întregul univers spre stingere, în faza a doua şi în epoca finală a activităţii sale, poetul vede în iubire numai un mijloc viclean al naturii care-şi urmăreşte prin ea scopurile ei bine stabilite. Ea este un instinct van, care cuprinde nu numai neamul omenesc, ci orice fiinţe. Scrisoarea IV expune problema în termenii ei schopenhauerieni:

Nu trăiţi voi, ci un altul vă inspiră – el trăieşte,
El cu gura voastră râde, el se-ncântă, el şopteşte,
Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg,
Vecinie este numai râul: râul este Demiurg.
Nu simţiţi c-amorul vostru e-un amor străin? Nebuni!
Nu simţiţi că-n proaste lucruri voi vedeţi numai minuni?
Nu vedeţi c-acea iubire serv-o cauză din natură?
Că e leagăn unor vieţe ce seminţe sunt de ură?

Iubirea este văzută şi în aceste finaluri sumbre ale activităţii poetice a lui Eminescu ca unul din mijloacele de descătuşare ale creatorului, ale demonului ce torturează sufletul oricărui artist şi care caută să ajungă la expresie: femeia este făcută să lumineze calea către cuvânt a simţirii artistului *1.

Şi Eminescu îi cere sacrificiul acesta, dar cererea lui se adresează unei Dalile pozitive, neînţelegătoare pentru murmurele surde din sufletul poetului şi ispitită de tuspatru crai ai cărţilor de joc:

În zadar boltita liră, ce din şapte coarde sună,
Tânguirea ta de moarte în cadenţele-i adună;
În zadar în ochi avea-vei umbre mândre din poveşti,
Precum iarna se aşează flori de gheaţă pe fereşti,
Când în inimă e vară...; în zadar o rogi:
„Consacră-mi Creştetul cu-ale lui gânduri, să-l sfinţesc cu-a mele lacrămi!”
Ea nici poate să-nţeleagă, că nu tu o vrei... că-n tine
E un demon ce-nsetează după dulcile-i lumine,
C-acel demon plânge, râde, neputând s-auză plânsu-şi,
Că o vrea... spre-a se-nţelege în sfârşit pe sine însuşi,
Că se zbate ca un sculptor fără braţe şi că geme
Ca un maistru ce-asurzeşte în momentele supreme.
Pân-a nu ajunge-n culmea dulcii muzice de sfere,
Ce-o aude cum se naşte din rotire şi cădere.
Ea nu ştie c-acel demon vrea să aibă de model
Marmura-i cu ochii negri şi cu glas de porumbel
Şi că nu-i cere drept jertfă pe-un altar înalt să moară,
Precum în vechimea sfântă se junghiau odinioară
Virginile ce statură sculptorilor de modele,
Când tăiau în marmor chipul unei zâne după ele.
S-ar pricepe pe el însuşi acel demon... s-ar renaşte,
Mistuit de focul propriu, el atunci s-ar recunoaşte
Şi, pătruns de-ale lui patimi şi amoru-i, cu nesaţiu

El ar frânge-n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu;
Ar atrage-n visu-i mândru a izvoarelor murmururi
Umbra umedă din codri, stelele ce ard de-a pururi,
Şi-n acel moment de taină, când s-ar crede că-i ferice,
Poate-ar învia în ochiu-i ochiul lumii cei antice.

Pe aceeaşi traiectorie sentimentală evoluează şi puicuţa moţată, a cărei carieră erotică, întru totul asemănătoare celei omeneşti, urmărită în Antropomorfism.

Dacă mi-ar fi îngăduit să însemnez prin citate din opera poetică eminesciană punctul de plecare şi de sosire al eroticii sale, aş alege două momente ce se suprapun unul altuia prin elementele externe de cadru, dar se diferenţiază esenţial prin conţinutul însufleţesc.

M-aş raporta astfel la momentul ascensiunii iubitei moarte, într-un cadru de vrajă nocturnă şi lunatică, din Mortua est:

O rază te-nalţă, un cântec te duce,
Cu braţele albe pe piept puse cruce,
Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier
Argint e pe ape şi aur în aer.

Şi-n faţa acestui peisaj nocturn de elegie erotică, un alt peisaj nocturn, pe care-l desprind din Scrisoarea V:

Tinere, ce plin de visuri urmăreşti vreo femeie,
Pe când luna, scut de aur, străluceşte prin alee

Şi pătează umbra verde cu misterioase dungi,
Nu uita că doamnă are minte scurtă, haine lungi.

Versurile acestea ne arată că în punctul ei de sosire erotică eminesciană disociază şi lucrează în sectoare izolate: femeia şi-a pierdut atributele ei de idealizare, ea a decăzut în lumea măruntă a cotidianului, vulgar adeseori şi pervers sub raport moral, ceea ce duce la decepţie şi, pe calea aceasta, la o stare sufletească de natură elegiacă, dar ea poate duce şi la adoptarea unei poziţii combatante, de divulgare şi condamnare a idealului decăzut din vechile lui funcţiuni – la o poziţie satirică.

Evoluând între aceşti doi poli, erotica eminesciană se colorează variat de la o epocă la alta: în tonuri luminoase la început, în tonuri progresiv întunecate mai târziu. Erotică este bunăoară înger şi demon, poezie de cadru epic şi de scandare obiectivă a sentimentului, dar a cărei temă este semnificativă pentru

concepţia poetului despre iubire: orice frământare sufletească, orice năzuinţă de realizare se poate încheia mai degrabă în înfrângere decât în biruinţă. Calea, mântuirii de zbuciumul sufletesc trebuie căutată în iubire. Salvarea spirituală prin iubire va urmări-o poetul de-a lungul întregii sale opere şi el va ajunge în ordinea aceasta la o experienţă bogată, bogată îndeosebi în soluţii negative.

În înger şi demon, demonul apărea femeii încărcat de însuşiri excepţionale. Pe aceeaşi linie este văzut personajul masculin şi în Floare albastră, poezie asupra căreia ne vom opri în clipa de faţă şi pus cercetării noastre literare câteva întrebări sortite, unei veşnice reluări *2. Floare albastră s-a publicat în numărul de pe aprilie 1873 al Convorbirilor literare, dar ea datează după toate probabilităţile din epoca vieneză.

Cea dintâi întrebare care s-a pus în legătură cu ea a fost aceea a titlului. S-a văzut într-însul o influenţă germană fie de resorturi generale, fie influenţa unui text precis din romantismul german. Se ştie într-adevăr – şi am amintit şi noi lucrul acesta mai înainte – că floarea albastră constituia simbolul central al uneia dintre cele mai importante opere datorită romantismului german, romanul Heinrich von OJterdingen al lui Novalis *3. Ffearea_aibastră simbolizează acolo, şi a ajuns să simbolizeze în general în romantismul german, tendinţa către infinit, năzuinţa de a atinge îndepărtata patrie a poeziei. Mergând pe calea aceasta, floarea albastră a ajuns să definească simbolic însuşi romantismul german, văzut că o năzuinţă de a se libera de orice limită a spaţiului, de a se pierde într-o lume în care formele, lipsite de contururi precise, se prelungesc şi se ating în planurile îndepărtate ale infinitului. Apropierea aceasta, oricât de ispititoare ar putea să apară la prima vedere, nu se poate susţine printr-o cercetare atentă a poeziei române, care nu dă expresie acestei sete de infinit, ci reface idilic un moment de intimitate erotică din trecut, punctat în negru de regretul fugar pentru iubita dispărură. S-a observat apoi că titlul ar putea traduce simbolic calităţile iubitei; poezia ar fi aşadar închinată Veronicăi Micle, ceea ce ar impune oarecare remanieri de ordin biografic; şi pentru că suntem în domeniul ipotezelor, să-mi fie îngăduit să rămânem o clipă aici şi să ne întrebăm dacă „floarea albastră” sau „albăstreaua”, numele regional al cunoscutei flori „nu mă uita”, nu era invocată aici ca un gaj de iubire nestinsă.

Începutul defineşte sufleteşte pe partenerii idilei şi măsoară planurile pe care se desfăşoară sentimentele lor: el, un contemplativ, pierdut sub orizonturile îndepărtate şi izolat în epoci istorice de mult trecute; ea, actuală, caldă, familiară, căutând să reducă la prezentul şi limitele ei mensurabile tentaţiile către infinit şi istorie ale aceluia:

– ” Iar te-ai cufundat în stele

Şi în nori, şi-n ceruri nalte?
De nu m-ai uita încalţe.
Sufletul vieţii mele.

În zadar râuri în soare
Grămădeşti-n a ta gândire
Şi câmpiile Asire
Şi întunecată mare:

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vârful lor mare – Nu cată în depărtare
Fericirea ta, iubite!”

Invitaţia la iubire vine de data aceasta din partea femeii şi ea se asociază cu un puternic sentiment al naturii, care, fapt ce se impune să fie notat, concentrează larga viziune a bărbatului şi viziunea restrânsă a femeii. „Stânca stă să se prăvale/în prăpastia măreaţă”, pe de o parte, iar pe de altă parte: „Vom şedea în foi de mure... /Eu pe-un fir de romaniţă/Voi cerca de mă iubeşti” – sunt note ce definesc două forme diverse ale receptivităţii. Pasajul tot, în care însăşi descrierea se face uneori cu eliminarea adjectivului, iar alteori cu aglomerări de adjective, se caracterizează prin graţie rustică şi prin mişcare:

– ” Hai în codrul cu verdeaţă
Und' izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreaţă.

Acolo-n ochi de pădure,
Lângă trestia cea lină
Şi sub bolta cea senină
Vom şedea în foi de mure.

Şi mi-i spune-atunci poveşti
Şi minciuni cu-a ta guriţă,
Eu pe-un fir de romaniţa:
Voi cerca de mă iubeşti.

Şi de-a soarelui căldură
Voi fi roşie ca mărul.
Mi-oi desface de-aur părul
Să-ţi astup cu dânsul gura

Idila Floare albastră este semnificativă pentru psihologia erotică a poetului. Femeia simte ea însăşi trebuinţa idealizării şi iubitul ei trebuie să aducă unele calităţi care să-i sporească proporţiile spirituale: demon, el va fi iubit de faţă de rege, care vede într-însul puterea revoluţionară; spirit contemplativ, el va fi văzut de floarea albastră rătăcind printre stele, chemat de câmpiile Asire sau de piramidele învechite; Hyperion, el va fi admirat în înălţimea lui solitară, de unde conduce singurătăţile mişcătoare ale valurilor, în faţa supraomului, omul, care încă de pe acum îşi cunoaşte lumea în care trăieşte, se potriveşte ei şi caută să cuprindă în limitele strimte acesteia pe iubitul său. „Nu cată în depărtare/Fericirea ta, iubite" – spune în acest moment femeia îndrăgostită: „Tu te coboară pe pământ, /Fii muritor ca mine", va spune ea ceva mai menţinându-se statornic pe aceeaşi linie a posibilului lumesc şi a pozitivului care avea să o ducă în cele din urmă la patronarea academiilor de ştiinţe a zânei Venus sau la foarfecele cu care Dalila taie pletele lui Samson.

Cadrul obiectiv al idilei se încheie cu dispariţia iubitei; dar această încheiere nu este şi încheierea poeziei, care, după cum am spus mai înainte, lirizează întreaga operă prin introducerea regretului pentru iubirea stinsă.

În faza aceasta, erotica poetului se prezintă în aderenţă cu temele epice sau se transpune în forme epice, în cheie epică este lucrată balada romantică Făt-Frumos din tei şi varianta acesteia, Po-vestea teiului. Poezia se impune să fie urmărită sub ambele ei forme, deoarece ea ne dă prilejul să surprindem sensul în care Eminescu înţelegea să refacă unele opere ale sale din tinereţe, care, după cum ştim, nu-l mai satisfăceau în epoca maturităţii artistice; în afară de unele deosebiri formale, cele două variante aduc o deosebire adâncă, de viziune totală: Făt-Frumos din tei aduce pe de o parte mai puţină conciziune, iar pe de altă parte ea este lucrată cu preponderenţa elementului vizual faţă de cel auditiv, care deţine întâietatea în Povestea teiului. Natural, nu este vorba de o calificare întemeiată pe statistică, ci pe consideraţia că momentele de culmi-nare sunt încărcate de element vizual în prima variantă, de element auditiv în cea de a doua.

Este vorba aici de o tânără fată pe care tatăl ei a destinat-o mânăstirii, dar care, înfrângând respectul faţă de convenţia socială şi trecând peste datoria de a da ascultare părinţilor, fuge în lume în tovărăşia unui tânăr frumos, un fel de zeu al pădurii, mai ispititor decât cărţile mânăstirii învineţite de tămâie. Pădurea o atrage, se spune în prima variantă, când razele roşii ale serii asfinţesc, când umbra întinsă fulgerează ici şi colo de lumină; pădurea o atrage, se spune în varianta a doua, către teiul vechi şi sfânt şi acolo aude cum:

Îngânat de glas de ape
Cânt-un corn cu-nduioşare

Tot mai tare şi mai tare,
Mai aproape, mai aproape.

În ambele variante, fata vede alături de ea un tânăr frumos, a cărui frumuseţe o ispiteşte, şi alături de care porneşte în lume. Şi poetul îi înfăţişează în călătoria lor fericită sub lumina lunii în Făt-Frumos din tei, în Cântecul codrului, în Povestea teiului:

Lun-atunci din codri iese
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăveşte umbre negre
Pe câmp alb ca de zăpadă

Şi mereu ea le lungeşte,
Şi urcând pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în codri
Cu viaţa lor pierdută.

Şi alături de aceste strofe, cele din varianta a doua:

Se tot duc, se duc mereu,
Trec în umbră, pier în vale,
Iară cornul plin de jale:
Sună dulce, sună greu.

Blându-i sunet se împarte
Peste văi împrăştiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe.

Am semnalat acest singur aspect ce răsare din studiul paralel al celor două poezii: în Făt-Frumos din tei cornul apare incidental şi nepotrivit; în Povestea teiului sunetul lui devine unul dintre cele mai puternice mijloace de sugestie poetică. Nu este locul să se arate dependenţa poeziei române, sub acest raport, de romantismul european, care a cultivat de asemenea motivul cornului. Ceea ce ne interesează pentru moment este să semnalăm că motivul acesta, care în tema tratată în Povestea teiului se împletea cu alte motive şi crea atmosfera de nostalgie şi de izolare fericită, apare izolat într-una din poeziile lirice ale lui Eminescu, poezie a nostalgiei – a nostalgiei fericirii. Este vorba de acel medalion elegiac ce se realizează în transpunerea lirică a motivului cornului şi care se intitulează Peste vârfuri. Ea va forma obiectul cercetării noastre viitoare în legătură cu elegia eminesciană.

Poetul este apreciat în timpul din urmă tot mai mult pentru poeziile sale erotice sau pentru cele închinate descrierii naturii. Ne aducem aminte că Gheiţea susţinea că în aceste două domenii poetul a dat tot ceea ce era maiîn acordul firii sale, funciar optimistă. El insistă însă, după cum ştim, mai mult asupra poeziei de concepţie, asupra a ceea ce s-a numit cu vremea poezie filozofică eminesciană, în fond, o discriminare pe această temă nu este posibilă. Este drept că Eminescu este, dintre poeţii români ai secolului trecut, acela care se mişcă mai sigur în domeniul abstracţiunilor, dar el este în acelaşi timp şi poetul care se mişcă cu multă siguranţă în lumea concretului. Capacitatea lui de a prezenta plastic o idee egalează puterea de a intui şi exprima plastic lumea concretă, aşa încât el rămâne un, poet al abstractului în aceeaşi măsură în care este un poet al concretului.

Poetul este într-adevăr unul dintre marii cântăreţi ai iubirii.. Sentimentele ce însufleţesc poezia sa erotică se repartizează de la fericirea iubirii împărtăşite până la decepţia adâncă, până la revoltă şi satirizare. Transpusă cu vremea în expresie directă, cu eliminarea oricărei aparaturi epice, ea exprimă uneori un sentiment de liniştită şi intimă fericire. Momentele acestea sunt însă puţin numeroase şi ele dau impresia unei zone liniştite de apă în mijlocul unei mări în permanentă agitaţie. Nu lipseşte nici şablonul de factură alecsandriană: iubita este adeseori un înger, care poate fi şi un înger de pază (înger de pază); în lumina ei, fizionomia romantică a iubitului, cu faţă pală, cu fruntea tristă, se construieşte pe linia morală pe care se va construi şi demonul. Conştient de trecerea ireversibilă a lucrurilor, poetul ajunge câteodată la îndemnul de a practica vechea înţelepciune a lui Horaţiu: cârpe diem (Noaptea). Cele mai adeseori însă el se lasă mânat de fluxul sentimental, fără nici un fel de repliere analitică asupra lui însuşi şi fără rezistenţe conceptuale. Vibraţiunilor adânci ale sentimentului li se subsumează un puternic sentiment al naturii, indicat să creeze perspective îndepărtate, cele mai adeseori fără posibilitatea unei delimitări în spaţiu sau în timp. Exemplele care se pot invoca sunt numeroase. Iată bunăoară poezia Lacul, în care poetul trăieşte pe rând dulceaţa unei idile posibile şt tristeţea unui vis neîmplinit. El imaginează o întâlnire pe malul lacului, luntre, lopeţi, aşadar tot ce poate fi mai indicat să sugereze formele limitate. Şi cu toate acestea, formele nu se încheagă în limite definite. Lacul de care vorbeşte poetul nu este pur şi simplu un lac, ci „lacul codrilor albastru”, ceea ce însemnează că el se încadrează într-un fel oarecare în această eternitate care, în poezia lui Eminescu, este codrul. Ideea prelungirii într-un timp infinit prinde o consistenţă tot mai accentuată prin intervenţia altor factori; vântul care foşneşte lin în trestii, apa unduioasă care sună, vântul care foşneşte aşa cum a foşnit totdeauna şi cum va foşni totdeauna, apa care sună cum a sunat totdeauna şi cum vă suna totdeauna. În această rotaţie infinită a unui timp infinit se încheagă o atmosferă de feerie lunară, în care cei doi

îndrăgostiţi plutesc cuprinşi de farmec şi sub ispita permanentă a unei evadări din individual şi a unei contopiri în marele şi minunatul tot al naturii. Finalul reface însă poziţia umană în opoziţie cu poziţia eternă a naturii şi încarcă tabloul cu umbre sentimentale, printre care străbat încă unele raze în stingere ale fericirii trecute, /acelaşi sentiment de comuniune în infinit îl sugerează prin prezenţa lor elementele naturii şi în alte poezii erotice ale lui Eminescu. În Dorinţa, cântecul fără sfârşit al izvoarelor, baterea blândă şi neîncetată a vântului, căderea rânduri-rânduri a florilor de tei sunt chemate să sugereze ideea aceleiaşi eternităţi care se desfăşoară într-o rotaţie liniştită şi sigură.

Dintre toate poeziile erotice în care Eminescu exprimă un sentiment de fericire sau de fericire uşor umbrită de melancolie cea mai caracteristică pentru formele proprii ale sentimentului este incontestabil cunoscută Lasă-ţi lumea ta uitată. Este aici o invitare de a se smulge din lumea convenţiilor sociale, de-a se lăsa cu totul pradă iubirii. Poetul îşi cheamă iubită în codru, ca de atâtea ori de altfel în poezia sa. Sentimentul de iubire fericită se creează aici pe baza unei dispoziţii sufleteşti care grupează în jurul ei o serie de elemente. Iubita este văzută în gesturi tipice ce indică desprinderea din convenţie (Părul tău ţi se desprinde/Şi frumos ţi se mai sade), în rezistenţele tactice ale iubirii (Te desfaci c-o dulce silă, /Mai nu vrei şi mai te laşi) şi în părăsirea definitivă în voia iubirii (Şi te află strânsă-n braţe, /Dulce dragoste bălaie). Văzut în momentele esenţiale, sentimentul prezintă o linie ascendentă, sobră în ascensiunea ei. Pătrunzându-l, alterându-i substanţa pură, făcând corp cu el, sentimentul naturii intervine determinând linia definitivă a evoluţiei. Nu este ceva propriu lui Eminescu nici această întrepătrundere a sufletului omenesc şi a naturii, nici sentimentul de singurătate pe care el îl creează ca o vibraţie armonică a eroticii. Proprii sunt însă formele rezultate şi ecourile îndepărtate ce li se asociază. Spre a pune în lumină acest fapt, voi actualiza câteva momente ale poeziei. Poetul îşi cheamă iubita:

Vin' cu mine, rătăceşte
Pe cărări cu cotituri
Unde noaptea se trezeşte
Glasul vechilor păduri.

Singurătatea către care năzuieşte poetul este o singurătate în care vorbesc ecourile îndepărtate ale trecutului. Pădurile în care rătăceşte cu iubita sunt vechi, ele îşi adâncesc existenţa într-un trecut lipsit de determinare, dar din care se prelungesc, către timpul celor doi îndrăgostiţi, glasuri. Codrul leagă astfel prezentul poetului de timpurile mitologice ale sale şi creează pe calea aceasta un plan de rezonanţe îndepărtate. Sentimentul prezentului dispare, planurile prezentului şi trecutului se confundă şi capătă culorile proaspete ale

începuturilor mitologice de ere, în care cei doi îndrăgostiţi apar ca doi tineri zei ai amorului.

Eminescu a fost de altfel ispitit şi în alte momente să invoce mitologia în cadrul eroticii. Mai puţin în Pajul Cupidon, poezie plină de graţie incontestabilă, dar care se limitează să invoce o legendă mitologică pentru un medalion personal; mai mult însă în Crăiasa din poveşti, unde nu mai este vorba de mitologia antică, ci de mitologie în general, de basme: o feerie lunară, în care negurile sunt albe, strălucite, în care florile sunt înfăţişate strânse în şezătoare, rumpând tortul păianjenului şi aruncând pietre scumpe în haina nopţii şi în care, după un ritual magic, fata îndrăgostită adună în ochii cei albaştri toate basmele. Lumini de feerie şi fiori magici, Eminescu izbuteşte să prindă în poezia sa un sentiment fericit de invazie a irealului.

Ceea ce creează îndeosebi atmosfera mitologică în erotica eminesciană este animismul: poetul însufleţeşte fenomenele naturii, el le umanizează. Povestea codrului poate fi invocată aici cu precădere:

Caii mării, albi ca spumă,
Bouri nalţi cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte – Şi pe teiul nostru-ntreabă,
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dându-şi ramurile-n laturi...

Cu vremea însă, erotica eminesciană ajunge să îmbrace tonuri elegiace. Ele sunt determinate în primul rând de intruziunea în câmpul erotic a meditaţiei în legătură cu soarta omului, ceea ce are ca urmare imediată o schimbare a tonului, devenit mult mai grav. Poziţia programatică a acestei categorii erotice este stabilită în cunoscută poezie „O, mamă”, S-a vorbit în legătură cu poezia de dragoste a lui Eminescu de formele primare, instinctuale, animalice, ale dragostei sale *4. Iubitul este un animal, care în perioada anuală a dragostei se înfrumuseţează, îşi pune flori de tei în păr, iar iubita, oricare ar fi ea, nu este o fiinţă nebunatică şi ingenuă niciodată, ea este totdeauna o fiinţă lascivă, dominată de nestăvilite apetituri de exploatare erotică a bărbatului. O aparentă motivare s-ar putea imagina. S-a observat încă de mult timp că în erotica lui Eminescu iniţiativa gestului erotic revine cele mai adeseori femeii. Este incontestabil că în această observaţie se concentrează un mare adevăr, Subliniind temeinicia observaţiei, notam totuşi cu un alt prilej că faptului trebuie să i se dea o altă explicaţie, îndrăgostitul eminescian este într-adevăr o fire contemplativă. Nu este aşadar vorba de sporirea până la animalic a agresivităţii erotice a femeii, ci pierderea în contemplaţie a bărbatului

provoacă această denivelare, graţie căreia femeia apare mult mai întreprinzătoare.

Ce s-ar putea spune în ordinea amintită despre fiinţa de care poetul apare îndrăgostit în Mortua est? Ar fi oare posibil ca cineva să se ridice la o tensiune atât de înaltă a sentimentului elegiac, pornind de la imaginea morală a unei Venus lascive? Şi chiar în Venere şi Madonă, femeia, decăzută moraliceşte la poziţia zeiţei amorului, poate fi imaginată totuşi şi în puritatea morală a Madonei.

Nimic nu poate fi mai semnificativ în această ordine însă decât asocierea imaginii femeii iubite cu imaginea mamei, şi faptul acesta na. Întâmpină în poezia cu care ne vom ocupa acum, O, mamă *5. Esle o elegie care ţese în simetriile sale destinul tragic al lumii: tu vei dormi mereu; eu voi dormi mereu; noi vom dormi mereu – ceea ce însemnează că moartea eternă este destinul comun al tuturor fiinţelor omeneşti. Ideea de eternitate a morţii se asociază aici cu ideea de eternitate a fenomenelor naturii: peste mormântul mamei salcâmii se bat încet din ramuri – „mereu se vor tot bate”; pe mormântul lui, iubita va sădi un tei – „mereu va creşte umbra-i”; mormântul comun al celor doi îndrăgostiţi să fie săpat la marginea râului – „mereu va plânge apa”. Şi fiorul adânc elegiac al poeziei izvorăşte din sentimentul acestei eternităţi a naturii, prinsă într-o rotaţie tristă a fenomenelor ei, căruia i se adaugă sentimentul eternităţii morţii, în această fază a eroticii sale, imaginea femeii se spiritualizează progresiv, amintirea desprinde din trecut scenele cele mai purificate de elemente carnale.

Pe o linie paralelă se situează poezia Din valurile vremii, în care sunt concentrate câteva dintre sunetele cele mai caracteristice operei eminesciene. Poetul aduce aici o viziune plastică de forme antice pe de o parte, iar pe de altă parte o atenuare a carnaţiei umane şi o transpunere în diafan proprii artei creştine. S-ar părea că între aceste două trăsături există o vizibilă incompatibilitate, dat fiind faptul că arta antică a ignorat modalităţile de spiritualizare a materialităţii umane. Antică este, în poezia care ne preocupă, atitudinea: poezia se leagă într-adevăr de plastica antică prin apariţia statuară a femeii. Poetul o înfăţişează „cu braţele de marmur”, în atitudinea consacrată de vechea artă statuară: „Şi întorcându-ţi faţa spre umărul tău stâng”, sună unul dintre versuri, ce se pare sugerat de contemplarea unei statui a zeiţei Venus. Imaginea se completează însă cu unele trăsături care aduc aminte mai degrabă de imaginea Madonei decât de aceea a Venerei:

Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri,
Slăbită e de umbra duioaselor dureri.

Amestecul acesta de păgân şi de creştin reface pe linie iconografică cele

două poziţii morale pe care poetul le dezvoltase în Venere şi Madonă. Variantele cuprinse în manuscrise arată că imaginea cea mai rezistentă a poeziei este aceea care înfăţişează pe femeie în postura unei statui cu faţa întoarsă spre umărul stâng: imaginea antică se impunea astfel ca punct de plecare atât în Venere şi Madonă, cât şi în Din valurile vremii, dar în timp ce în prima poezie ea se contura autonom şi în opoziţie cu imaginea Madonei! În cea din urmă ea îşi asocia imaginea morală a Fecioarei.

Faptul acesta avea drept urmare o prelungire reciprocă de însuşiri, cele două simboluri se contopeau şi se transfigurau. Ele făceau mai mult însă. Întreaga viziune este schimbată, în Venere şi Madonă ritmul sentimental cunoştea cei doi poli extremi, ai adoraţiei şi urei, pentru ca în cele din urmă totul să se convertească în penitenţă. Poemul lucrează aici în simboluri consacrate, dar din polii opuşi în care apar se emit raze ce converg către cazuri individuale, în cealaltă poezie, însă, nu ne găsim în prezenţa unor simboluri desprinse din cultura umană. Simbolul se creează aici pe calea inversă a ridicării unui caz individual la sensuri generale şi transpunerea lui sub legea fundamentală a istoriei, trecerea fără încetare a fenomenelor lumii. Timpul este văzut heraclitean, ca un râu din ale cărui valuri se ridică iubita, cu părul lung şi bălai, aşa cum Venus se ridică din valurile mării. De altfel imaginea zeiţei Venus Anadyomene apare şi în alte momente în operă poetului şi ea se asociază adesea imaginii iubitei.

Nu este însă în această poezie o supunere resemnată şi imediată. Trecutul este încă prea viu în amintirea poetului şi în sufletul lui îşi face loc năzuinţa de a-şi smulge idolul din noianul de neguri şi de a-l încălzi la sânul său. Încercarea este sortită înfrângerii însă: lumea îşi are legile sale, fenomenele ei apar, există şi încep în cele din urmă să-şi piardă conturul şi consistenţa; ele se convertesc în umbre şi dispar apoi cu desăvârşire. Acesta este cursul obişnuit al oricărei existenţe. Şi în pictarea umbrei ce se îndepărtează, ce se îndepărtează pentru totdeauna, nu-i va fi trecut oare poetului prin minte acea Iunie a umbrelor pe care anticii le vedeau străbătând căile ce legau lumea pământească de imperiul lui Hades? Şi poezia se încheia subliniind ataşarea sentimentală organică a poetului de fenomenele în curs de dispariţie sau dispărute: zadarnic el îşi întinde braţele după dulcea ei umbră, ea este sortită să dispară, iar el este sortit să ducă cu sine regretul după ceea ce dispare, nostalgia după ceea ce a fost.

Poezia dă astfel expresie concepţiei poetului despre trecerea eternă a lucrurilor şi, în strânsă dependenţă de aceasta, sentimentului de durere pentru iubirea ce dispare şi de nostalgie pentru fericirea dispărută. Şi aici, ca şi în altă parte/poetul apare în postura consacrată a elegiacului care imploră trecutul, cu faţa întoarsă către el şi cu braţele întinse, în timp ce mecanica lumii îl duce înainte, ca pe o frunză neputincioasă faţă de valul ce o poartă în calea sa. Iar

iubita, femeia, supusă la rândul ei acestei mecanici oarbe a universului, depăşeşte formele izolate ale existenţei şi devine ea însăşi expresia unei dureri universale. Sentimentul capătă o tonalitate elegiacă profundă, graţie căreia femeia se desprinde din pulberea pământească şi capătă un aspect de purificări angelice.

Nu întreaga erotică elegiacă a lui Eminescu aduce atât de adânci rezonanţe. Durerea despărţirii, a unei despărţiri pe care au hotărât-o Aceleaşi legi ale universului, iar nu vinovăţia unuia sau altuia din îndrăgostiţi, este cântată în De câte ori iubito: ea, ursită să se piardă în zarea unei eterne dimineţi, pe când el, rămas în urmă, se-ntunecă şi îngheaţă. Oricare ar fi calităţile ei, oricât ideea unui destin implacabil s-ar desprinde dintr-însa, poezia rămâne totuşi fără ecouri în prelungire: imaginea mării deasupra căreia lunecă stolul de păsări rămâne un simplu decor exterior, aşa încât opera trăieşte în întregime din materialul masat în linia primă. Poezie de rezonanţe îndepărtate este însă Departe sunt de tine, în care trecutul şi prezentul solicită simultan spiritul poetului, unite între ele de imaginea femeii iubite: ea a încălzit altădată inima poetului, ea dă în acelaşi timp un sens retrospectiv prezentului său.

Aceeaşi poziţie sentimentală o aduce şi Despărţire, în care iubita, simbolizând permanenţa frumuseţii feminine, este invitată să rămână nepăsătoare la zbuciumul pe care l-a răscolit în jurul ei – o divinitate ce se îndrumează pe linia pe care se va realiza şi zeul nepăsător către care dacul lui Eminescu îşi va îndrepta rugăciunea să.

Mai mult decât atâta însă. Iubita este văzută de poet într-o funcţiune ce depăşeşte erotică. La lumina dragostei ei se luminează căile artei sale şi el năzuieşte spre ea, atunci când năzuieşte să realizeze idealul său de frumuseţe artistică. Iubirea ei, ni se spune într-un pasaj în Scrisoarea V, la care ne-am referit şi cu alt prilej, l-ar face să se cunoască pe sine şi să se elibereze de acel demon ce-l stăpâneşte, demonul creaţiei poetice. Lipsa de înţelegere a femeii încorda acolo satira eminesciană. Având ca punct de plecare aceeaşi adâncă trebuinţă sufletească, el exprimă şi în altă parte ideea, făcând însă ca asupra imaginii iubitei să plutească o atmosferă idealizantă de înaltă tensiune. Pe această linie se desfăşoară poezia Nu mă înţelegi, în care puritatea sentimentelor atinge trepte rar întâlnite;

În ochii mei acuma nimic nu are preţ
Că taina ce ascunde a tale frumuseţi;
Căci pentru care altă minune decât tine
Mi-aş risipi o viaţă de cugetări senine
Pe basme şi nimicuri, cuvinte cumpănind,
Cu pieritorul sunet al lor să te cuprind,
În lanţuri de imagini duiosul vis să-l ferec,

Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întuneric.

Şi azi când a mea minte, a farmecului roabă,
Din orişice durere îţi face o podoabă,
Şi când răsai-nainte-mi ca marmura de clară,
Iar ochiul tău cel mândru străluce în afară,
Întunecând privirea-mi, de nu pot să văd încă
Ce-adânc trecut de gânduri e-n noaptea lui adâncă,
Azi când a mea iubire e-atâta de curată
Că farmecul de care tu eşti împresurată,
Că setea cea eternă ce-o au după olaltă
Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă,
Când dorul meu e-atâta de-adânc şi-atât de sfânt
Cum nu mai e nimica în cer şi pe pământ.
Când e o-namorare de tot ce e al tău,
De-un zâmbet, de-un cutremur, de bine şi de rău,
Când eşti enigma însăşi a vieţii mele-ntregi...
Azi văd din a ta vorbă că nu mă înţelegi!

În toate poeziile acestea, asupra cărora timpul ne împiedică să insistăm, imaginea iubitei apare nimbată de o puternică idealizare. Şi dacă în unele momente poetul n-a putut înăbuşi total fiorii voluptăţii, ei sunt larg compensaţi prin notele idealiste ce îmbracă întregul tablou.

Sânt însă o serie de poezii în care Eminescu întreprinde un ascuţit proces de analiză psihologică a iubitei. El se introduce prin unele destăinuiri de ordin biografic: trădarea ei este temă ce alimentează cele mai numeroase bucăţi din această categorie şi poezia, rămânând încă în liniile ei mari în sfera contemplaţiei, prezintă totuşi unele simptome de îndrumare către ceea ce va fi cu vremea satiră misoghină:

Şi în farmecul iubirii
Nu ştiam că-i tot aceea
De te razemi de o umbră
Sau de crezi ce-a zis femeia.
(Pe aceeaşi ulicioară)

Fără să pună în funcţiune ascuţişul satirei, unele poezii din această categorie adâncesc procesul analitic, subliniind formele pe care le îmbracă sentimentul erotic. S-a dus amorul ar părea la prima vedere o poezie de natură uşoară, o romanţă sentimentală. Dar romanţa lui Eminescu se încarcă de lumini mitologice şi de culori orientale, ceea ce creează un spaţiu larg pentru desfăşurarea temei. Amorul este un copil supus amândurora, el este vechiul

zeu Eros; iubita poetului pare a creşte, în lumina lunii, ca în „umbra dulcilor povesti/Din nopţi o mie una”.

Sporind atmosfera de ireal, iubita făcuse în trecut din viaţa lui un vis şi din visul lui o viaţă, iubirea lor era un vis misterios şi blând şi ea s-a stins din pricina înaltei idealizări. Femeia apare de data aceasta poetului încărcată de tribute demoniace, ochii ei sunt întunecaţi şi de ei se leagă ideea morţii: puncte diverse şi numeroase, din care se răsfrâng asupra poeziei lumini diferite, cu care poetul întâmpină acum hotărârile irevocabile ale destinului. Accentuând însă situaţiile şi subliniind termenii biografici pe care se întemeiază, Pe lângă plopii fără soţ anticipează, ca proces sufletesc, ca atitudine şi ca soluţie, Luceafărul. *6 Mitologia prelungeşte razele sale asupra imaginii femeii:

Un chip de-a pururi adorat
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi,

Iubirea ar îi imortalizat-o în poza consacrată a statuii cu braţele reci de marmoră:

Ai fi trăit în veci de veci
Şi rânduri de vieţi,
Cu ale tale braţe reci
Înmărmureai măreţ;

Ea ar fi clătit din rânduiala ei ordinea consacrată a cosmosului *7.

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins.
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.

Antichitate, mitologie, ordine cosmică, totul este adus în rotaţia în jurul iubitei de puterea unui sentiment care are proporţii păgâne, care este încărcat de suferinţe şi care leagă pe poet de rândurile îndepărtate ale strămoşilor săi. Şi micimea pământului cioplit în chipul femeii iubite va fi stigmatizată de poet de la înălţimea spirituală a lui Hyperion.

Şi te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort.

Prin toate aceste trăsături ale sale, poezia, publicată în Familia, în 1883, exercită în mic aceeaşi claviatură pe care în acelaşi an Luceafărul avea s-o facă să răsune în toată complexitatea ei.

Urmărind linia evolutivă a sentimentului erotic în poezia lui Eminescu ajungem aşadar să vedem că punctul ei de sosire se înscrie în sfera elegiacă. Poetul ajunge cu vremea să constate că şi în această ordine legea trecerii universale este atotputernică, să constate' că eterne sunt numai anumite forme prin care materia circulă şi se modelează, repetând la infinit acelaşi fenomen, etern acelaşi, deşi altul în fiecare clipă.

Un pas mai departe, şi poezia iubirii se va împărtăşi din concepţia filozofică a lui Schopenhauer: ceea ce există nu este omul cu puterea lui de determinare autonomă. Toată această convingere este o iluzie nebună. Singură realitate, ultima realitate este voinţa oarbă, minată de tendinţa oarbă de a se perpetua, de a lua cunoştinţă de existenţa ei, voinţa care transformă toate existenţele în modalităţi de afirmare proprie. Iubirea este văzută că instrumentul graţie căruia ea îşi prelungeşte existenţa în seria fenomenelor, un mijloc înşelător care ne înconjoară de iluzii că să ne facă să servim o cauză străină. Concepţia aceasta era de natură să sporească proporţiile elegiace ale eroticei eminesciene; aplicându-se însă experienţei negative a poetului în materie de iubire, ea converteşte erotica acestuia într-o satiră cruntă.

Pentru că această experienţă determinase pe poet să-şi coboare idolul de pe soclul înalt pe care-l ridicase adoraţia sa. Nu ideal antic de frumuseţe; nu purificare morală în stil creştin; nu mitologie care să proiecteze imaginea femeii pe fondul limpede al începuturilor de eră. Nimic din toate acestea! Este drept, din când în când,

Vechiul cântec mai străbate, cum în nopţi izvorul sare.
P-ici, pe colo mai străbate câte-o rază mai curată
Dintr-un Carmen Saeculare ce-l visai şi eu odată.

Dar aceasta este o raritate. Femeia văzută de poet este acum Dalila, este doamna care în salon se lasă înconjurată de un roi de pierde vară şi încheie din privire înţelegerile amoroase, este copila pozitivă, care dă preferinţă unui general „strigau şi prost ca şi un bou de baltă”. Este, în ultimă analiză, acea Verenă, împotriva căreia poetul se-nfurie şi pe care o supune unei operaţiuni anatomice ce-i defineşte sentimentele:

Când te-am văzut, Verenă, atunci am zis în sine-mi
Zăvor voi pune vieţi-mi, simţirii mele lacăt,
Să nu pătrundă dulce zâmbirea ta în treacăt,

Prin uşile gândirii, cămara tristei inimi.

Căci nu voiam să ardă pe-al patimilor rug
Al gândurilor sânge şi sufletu-n cântare-mi – Şi nu voiam a vieţii iluzie s-o sfaremi
Cu ochii tăi de-un dulce, puternic vicleşug.

Te miri atunci crăiasă, când tu zâmbeşti că tac – Eu idolului mândru scot ochii blânzi de şerpe,
La rodul gurii tale gândirile-mi sunt sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ţi desfac.

Şi pielea de deasupra şi buzele le tai;
Hidoasa-ţi căpăţână de păru-i despoiată
Din sânge şi din flegmă scârbos e închegată – O, ce răsare-atuncea-naintea minţii-mi? Vai!

Nu-mi mrejuiai gândirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gând vrodinioară;
Pentru că porţi pe oase un obrăjor de ceară
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.

Oricât fii mlădioasă, oricum fie-al tău port,
Şi blândă ca un înger de-ai fi cântat în psalme,
Sau dacă, o heteră, jucând băteai din palme,
Priveam deopotrivă c-un rece ochi de mort.

De dulcea iscodire eu mă feream în lături,
În veci cătam în suflet mânia s-o întărt,
Ca lumea şi-a ei chipuri să-mi pară vis deşărt
De muiereşti cuvinte şi lunecoase sfaturi.

Uşor te biruieşte poftirea frumuseţii,
Ziceam – şi o privire din arcul cel cu gene
Te-nvaţă crud durerea fiinţei pământene
Şi-n inimă îţi bagă el viermele vieţii.

Venin e sărutarea păgânei zâne Vineri,
Care aruncă-n inimi săgeţile-ndulcirii,
Dezbărbătează mintea cu vălul amăgirii – Deci în zădar ţi-i gura frumoasă, ochii tineri.

Decât să-ntind privirea-mi, că mâni fără de trup,
Să caut în ei dulce a ochilor tăi vrajă – În porţile acestea-mi voi pune mâna strajă – De nu, atunci din frunte-mi mai bine să mi-i rup.

Şi totuşi, purtarea femeii găseşte în cele din urmă o scuză înaltă. de ordin filozofic. Ea nu este ce este şi nu face tot ceea ce face din propriu îndemn. O putere mai presus de ea o reduce la rolul de simplu instrument şi în ultimă analiză ea se supune aceluiaşi instinct, de care ascultă şi păsările „de vreo două ori pe an”.

Idolul era sfărâmat aşadar: ochiul scrutător al poetului se aplica acum cu interes asupra maşinăriei interioare, primitive, care transformase în uriaş un simplu măscărici de bâlci şi poetul se complăcea urmărind mecanismul prin care iubita se încadra în rotaţia universală a materiei.

Dar, am afirmat în trecut, elegia este punctul de sosire în procesul sufletesc al poetului, ceea ce face ca întreaga lui poezie să capete un sens elegiac general. Dintre toate poeziile care ar putea fi invocate în această ordine, mă voi limita să amintesc una singură, căutând să subliniez capacitatea poetului de a ridica un moment elegiac la un sens general elegiac. Aceasta este Peste vârfuri – poezie la care m-am raportat şi în trecut, arătând că ea se construieşte pe acelaşi motiv al cornului pe care l-am întâlnit şi în Povestea teiului. Sunetul cornului creează aici o atmosferă de nostalgie după o fericire apusă.

Peste vârfuri este o poezie de perspective deschise în infinit, dar şi de inhibiţii, care deapănă, în ritmica accentelor ei, însuşi destinul lumii:

Peste vârfuri trece lună,
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet,
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai sună-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Ceea ce voi semnala în primul rând este arhitecturii poeziei, care se construieşte pe linii de convergenţă interioară. Peisajul iniţial, imens, se

restrânge progresiv şi se spiritualizează. Versul prim evit» orice determinări, lăsând că totul să se proiecteze într-o depărtare ceţoasă, indicată să creeze sentimentul absenţei imediate: cele două substantive: vârfuri şi lună, în forma lor lipsită de definirea articolului, au funcţiunea de a crea un sentiment de straniu, de ireal. El izvorăşte mai puţin din forma nedeterminată a substantivului vârfuri şi într-o măsură mai mare din formă neobişnuită a substantivului lună. Lipsa de determinare a substantivului vârfuri este limitată de versul prim: raportat la versul următor, el îşi precizează substanţa. Substantivul lună însă, în poziţia lui de subiect, presupunea în mod normal forma articulată. Sensul partitiv pe care el îl capătă într-o structură ce nu poate fi gândită partitiv provoacă sentimentul de îndreptare în ireal. Versul al doilea aduce o delimitare a peisajului; faţă de tabloul imens al lunii care trece pe deasupra vârfurilor, concentrarea interesului la codrul care-şi bate lin frunza însemnează o diminuare a perspectivelor, diminuare care merge sporind în versul al treilea: din totalitatea codrului se desprind acum, ca un element izolat, ramurile de arin. Planurile de desfăşurare a sentimentului se construiesc astfel în sferă vizuală şi în linie descendentă: lună, codru, arin, pentru că finalul strofei să transpună tabloul pe plan interior şi să creeze un acompaniament auditiv imaginilor anterioare: Melancolic cornul suna însemnează în fond o arcuire bruscă spre interior a liniilor, pe de o parte, iar pe de altă parte, în ordine stilistică, transpunerea în sfera imaginilor auditive. Versul s-ar impune să fie meditat îndelung, spre a-i descifra semnificaţiile adânci. Interesul esenţial se concentrează aici asupra cuvântului melancolic, care califică sunetul cornului. Funcţiunea gramaticală adverbială este indubitabilă; dar calificarea pe plan obiectiv se efectuează numai graţie unei transpoziţii metaforice: în realitate, melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibraţie a sufletului poetului. Cuvântul radiază circular însă şi dacă se poate vorbi de o transpoziţie metaforică pentru partea a doua a versului, undele lui se întind în acelaşi timp asupra structurii anterioare. Peisajul se lasă astfel pătruns de efluvii sentimentale, el se spiritualizează şi el însuşi capătă funcţiunea metaforică a unei poziţii sufleteşti: sufletul poetului câte acela care se arcuieşte spre infinitul sugerat de lună ce trece peste vârfurile pădurilor, el este acela care se restrânge treptat până când, din întreaga armonie a universului, se concentrează în sunetul izolat al cornului. Poetul utilizează aici acelaşi procedeu pe care-l pune în lumină restrângerea spaţiilor în Melancolie.

Este ceva din inflexibilitatea legii destinului în versurile care exprimă stingerea în depărtare a sunetului de corn. De altfel întregul spaţiu al strofei a doua este dominat, sentimental şi acustic, de cuvântul de încheiere – moarte. Treptata pierdere în depărtare şi progresiva stingere a sunetului ancorează în cele din urmă aici: pentru sufletul lui nemângâiat, el nu vede decât dulceaţa dorului de moarte. Prin valorile lui şi prin poziţia lui, cuvântul cade greu, ca o sentinţă definitivă a destinului.

Strofa din urmă frânge desfăşurarea în soliloc a primelor două strofe. Poetul, izolat <la început în mijlocul naturii, măsurând dimensiunile acesteia cu dimensiunile sufletului său, se găseşte de data aceasta în faţa unui personaj.

Un personaj nedefinit, a cărui existenţă ar putea fi o realitate, dar ar putea fi tot atât de bine şi o personificare. Restrângându-ne la forma definitivă a poeziei, am putea presupune cu aceeaşi îndreptăţire că aici poate fi vorba de o femeie iubită, de amintirea unei iubiri fericite, de imaginea reînviată a tinereţii, sau, pur şi simplu, de fericire în general. Forma interogativă nu ajută spiritul nostru de investigaţie, după cum n-o ajută nici interogaţia versurilor următoare.

Nu este cazul ca opera să fie urmărită în formele ei premergătoare. Mă limitez să amintesc un singur fapt: poezia a fost concepută în cadrul unei drame, Bogdan-Dragos *7, şi ea figurează acolo într-o poziţie erotică: nu regretul pentru o iubire dispărută, ci nostalgia pentru o iubire nelămurită, presimţită numai. Cu instinctul lui artistic nedezminţit, poetul şi-a dat seama de multiplele posibilităţi de simbolizare pe care le putea realiza. El desprinde poezia din context, îi creează un spaţiu propriu de respiraţie, şi o lipseşte de orice determinare precisă a obiectului. Dintre formele pe care poetul le încearcă şi le părăseşte amintesc numai pe aceea cuprinsă în ms, 2283 din Biblioteca Academiei Române:

Cântăreţ nemângăiet
Tinereţelor deşarte,
Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet.

Cum simţirea fermecată
Ochii mei spre culmi întorn...
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Din faptul că poetul înţelege să lase la o parte orice precizare, rezultă deci posibilităţile multiple de simbolizare ale operei. În dureroasă întrebare cu care se încheie poezia, se concentrează tot regretul pentru timpurile duse, pentru bunele timpuri duse. Iubire, tinereţe, fericire, indiferent ce nume ar purta aceste timpuri, imaginea lor se leagă indisolubil de sunetul cornului. Dorinţa vie de a le vedea revenind se exprimă însă în forme ce sugerează anticipat soluţia negativă: strofa primă se încheie într-un verb – sună – ce exprimă o certitudine; strofa a doua se încheie într-un substantiv ce domină, funebru, întregul moment poetic: moarte; strofa ultimă se încheie într-un adverb încărcat de valori nedefinite: vreodată. Dar verbul sună îşi muia

metalele prin rezonanţele sufleteşti de care se înconjura; substantivul moarte îşi diminua de asemenea valorile sale absolute, în context: îndulcind cu dor de moarte. În opoziţie cu acestea, adverbul vreodată îşi sporea sensul lui dubitativ în contextul respectiv: forma interogativă, cu topică specială pe care o impunea sau o permitea, contribuia în mod esenţial ca poezia, care începea cu o certitudine, să se încheie pe linia îndoielii în continuarea fiecăreia se întrezărea negaţia absolută.

Poezie de sugestii şi de simboluri, Peste vârfuri exprimă în ultimă analiză legea fundamentală a lumii, aceeaşi lege care se desprindea din opere ce concretizau filozofia eminesciană a istoriei: trecerea este legea de care ascultă toate fenomenele vieţii. Spiritul poetului se întoarce cu o dulce durere către fenomenele ce intră succesiv în lumina crepusculară a istoriei, pe care ar dori-o reversibilă, dar de a cărei reversibilitate se îndoieşte. Este aşadar aceeaşi atitudine pe care am întâlnit-o în marea Panoramă a deşertăciunilor, dar transpusă într-o cheie de lirism elegiac şi în forme simbolice. Şi astfel, după ce încărcase de sugestii erotică din Povestea teiului, motivul cornului ajungea să exprime, în cadenţe ce dau impresia unui ritual cosmic, trecerea eternă a ' lucrurilor şi ataşarea sentimentală a poetului de formele ce dispar sau sunt sortite dispariţiei; în spaţiul restrâns al poeziei trăiesc laolaltă filozoful pesimist din Memento mori şi poetul îndrăgostit de anul 1400.

<NOTE>

1. Aceasta e linia de interpretare a eroticii preluată de G. C. Nicolescu, Erotica lui Eminescu. Idei şi atitudini, în Studii şi articole despre Eminescu, Bucureşti, 1968. O interpretare de subtilitate şi profunzime în capitolul Principiul feminin la Eminescu din Lucr. Cât. A lui Edglar Papu.

2. Poezia primeşte o importanţă cu totul excepţională în frumoasa interpretare a lui Vladimir Streinu, pentru care Floare albastră este „nucleu, centru sau embrion” al operei specific eminesciene, fiind „prima poezie care, încadrată cronologic între bucăţile de debut, seamănă mai puţin cu acestea şi mai mult cu opera viitoare, tipărită din voinţa poetului („Floare albastră” şi lirismul eminescian, în Eminescu. Arghezi, ediţie şi prefaţă de George Muntean, Bucureşti, 1976, p. 56-57).

3. Cea mai recentă sinteză a cercetărilor privind raporturile Eminescu-Novalis în Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Eminescu şi romantismul german, Bucureşti, 1986.

4. ÎIn splendida interpretare a lui Tudor Vianu, „un clntec de leagăn pe care poetul (...) şi-l murmură înaintea marelui somn al morţii” (Structura motivului în poezia „O, mamă”, în Studii de literatură română, Bucureşti, 1965, p. 311).

5 Referire la interpretarea călinesciană a eroticii în Operă lui Mihai Eminescu.

6 D. Popovici reia teza formulată de Ibrăileanu în Eminescu – Pe Ungă plopii fără soţ (v. Mihai Eminescu, ed. Cât., p. 113-120).

7 Drama Bogdan-Dragoş în M. Eminescu, Opere, vol. IV, Teatru, ed. Critică Aurelia Rusu. Studiu introductiv George Munteanu, Bucureşti, 1978.

<Titlu> POEZIA MITOLOGICA

Analiza succintă a operei lui Eminescu, aşa cum am întreprins-o până în clipa de faţă, ne-a dat prilejul să semnalăm în repetate rânduri frecvenţa propoziţiei mitologice. Cea dintâi poezie a sa, La mormântul lui Aron Pumnul, sfârşea invocând Eliseul, locul de petrecere fericită pentru sufletele drepţilor. O călărire în zori este străbătută de asemenea de figurile trandafirii ale unor personaje mitologice, de Chloris, de Eol, de Aurora cea cu bucle de aur. În La Bucovina, mitologia antică se asocia cu cea germanică, alături de Selene şi de Eol întâlnim aici şi misterioasele cânturi din Valhala. Silfii şi Eros îşi fac apariţia în Misterele nopţii. Vesta şi Marş sunt invocaţi în Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie; Apolon, Eol, Erato apar în oda La Heliade, Apolon apare şi în poezia închinată Amicului F. I.

X în începuturile sale poetice, Eminescu se arată aşadar un spirit în permanenţă ispitit de figurile mitologiei, în special de acelea ale mitologiei greco-latine. Şcolarul de pe vremuri, care dă preferinţă cărţilor ce lăsau liber jocul fanteziei, realiza şi ca poet o viziune mitologică. Să ne aducem aminte de Venere şi Madonă, poezia cu care el se afirmă în literatura română, începutul ei trăda o puternică ataşare de figurile mitologiei eline, el simţea o înclinare adâncă pentru idealurile unei lumi care apusese demult, dar care lăsase moştenire timpurilor noastre gândirea mitică şi expresia poetică. Din bogată galerie a personajelor mitologiei eline, poetul izola cu acel prilej figura zeiţei Venus, imagine a frumuseţii după concepţia elină, frumuseţe de forme şi de voluptăţi în faţa căreia se ridica idealul frumuseţii morale concretizată, în creştinism, de figura Madonei. În aceste începuturi poetice ale lui Eminescu, cele două imagini concretizau două straturi din istoria civilizaţiei şi funcţionau izolat în planul poeziei, semnificând două idealuri poetice şi traducând totodată ritmica sentimentului de adoraţie, care pentru poetul român cunoaşte dubla mişcare spre voluptatea fizică şi spre voluptatea morală. Atunci când experienţa poetului se va adânci şi când fluxul sentimental va părăsi linia expresiei ornamentate, cele două imagini se vor contopi în imaginea totalizatoare a femeii iubite care, în poezia Din valurile vremii, va uni atitudinea anticei Venere cu expresia morală a modernei Madone.

Înainte de a deveni o trăsătură de stil, mitologia avea să ispitească frecvent spiritul poetului. Voi semnala în continuare câteva dintre formele cele mai caracteristice. – Caracteristice deopotrivă pentru momentele mitologice reţinute şi pentru culorile speciale sub care ele se proiectează în operă poetului. Plecând de la atitudinea exprimată în Venere şi Madonă, mitologia va constitui pentru poet între altele şi un mare rezervoriu de mijloace poetice, pe care el le va utiliza în forme ce diferă de la o epocă la alta în dezvoltarea talentului său. Şi era explicabil ca poetul să se raporteze adeseori la lumea de fabulă creată de imaginaţia copilărească a popoarelor. Traducător al lui Horaţiu, traducător al lui Homer, al lui Homer trecut prin filtrul poetic schillerian; ispitit de fabula indiană ce pătrundea masivă în textura filozofiei budiste, cucerit de credinţele nordice, poetul arată o fibră foarte sensibilă faţă de fabulos.

Reţinând numai datele cele mai caracteristice, voi semnala în primul rând poezia Kamadeva. În mitologia indiană, Kama sau Kamadeva este zeul iubirii. - Corespunzător lui Eros din mitologia elină. Şi poezia lui Eminescu tratează, cu un alt personaj, vechea temă anacreontică, pe care şi Iancu Văcărescu o trata în prolixa sa Primăvara amorului, într-adevăr, cred că nimic nu poate fi mai instructiv decât o comparaţie între aceste două poezii, care tratează aceeaşi temă. Pentru Văcărescu fabula mitologiei rămâne în apele ei, incapabilă să se ridice la semnificaţii superioare, în timp ce Eminescu dă, prin indicaţiunile de ordin genealogic în legătură cu zeul, o caracterizare a iubirii în felul cum o vede el:

Cu săgeata-i otrăvită
A sosit ca să mă certe
Fiul cerului albastru
Şi-al iluziei deşerte.

Versurile eminesciene sunt mai puţin făcute să semnaleze înrudirea zeului cu zeiţa iluziei, Maia; într-o măsură mai mare ele subliniază îndoitul caracter al iubirii, legată do cer şi făcută din iluzii.

Un personaj frecvent întâlnit în operă lui Eminescu este magul *2. În mod firesc, magul ar fi trebuit să nu ne impună nouă raportarea la mitologie, iar în cazul când totuşi faptul acesta s-ar dovedi necesar, ar trebui să ne raportăm la zendism. Pentru Eminescu însă el capătă aspecte mitologice şi poetul îl poartă prin toate mitologiile. Către figura magului se îndrumează, în una din variantele sale, poema Mureşan. Magul îşi face apariţia în poezii ca în vremi de mult trecute şi prezenţa lui alcătuieşte momentul cel mai impresionant al poemei Strigoii, în care ni se înfăţişează lumea avarilor.

> jr Raportările cele mai bogate la mitologie se fac în cadrul credinţelor greco-romane. Era firesc, dat fiind faptul că Eminescu era un bun cunoscător al

acestui domeniu de cultură, atât prin lecturi în directă legătură cu mitologia, cât şi prin felul cum imagina istoria antică. Ar fi fastidios să se culeagă din opera poetului toate indicaţiile ce se află în această ordine. Statistica ar fi de natură să ne arate numai statornicia preocupării, nu şi pătrunderea în adâncime, verticală, a straturilor mitologice. Şi ceea ce ne preocupă pe noi îndeosebi este să arătăm că poetul nu se dedă unei acţiuni de adiţionare a tablourilor mitologice, ci că se lasă pătruns adânc de spiritul ce le însufleţeşte, ajungând cu vremea să poată transpune însăşi viaţa lui sufletească pe linia spirituală a mitologiei.

Din materialul străbătut până în prezent, am văzut că poetul aducea o adâncire a domeniului în special în dezvoltata poemă Memento mori. Grecia nu era văzută, acolo, în istoria ei politică sau militară, ci în credinţele sale mitologice, în atmosfera trandafirie şi tinereţea spirituală a mitologiei sale. Şi aceeaşi poemă aducea, desprins din blocul mitologic roman, miraculosul de care se înconjura lupta între romani şi daci, cei dintâi ajutaţi de zeii lor, cei din urmă bucurându-se de sprijinul zeilor naţionali şi de acela al aliaţilor germani. În cadrul aceleiaşi lupte apar titanii: liberaţi din cătuşele lor de Zeus, ei participă la lupta împotriva dacilor şi contribuiesc la zdrobirea acestora. Am amintit în trecut şi poema Demonism, un medalion mitologic în operă poetului român. Asupra ei s-ar cuveni să se insiste mai apropiat, deoarece traduce pe o largă scară concepţia pe care Eminescu o are despre mitologie şi dă, pe linia aceasta, o definiţie a umanului în raport cu divinul ce se impune să fie contemplată în cadrul concepţiei sale generale despre uman. Dar cum poema este caracteristică îndeosebi pentru delinearea temei titaniene în operă eminesciană, vom reveni asupra ei cu un alt prilej, urmărind-o în toate articulaţiile ei conceptuale şi de tematică literară.

O ispită mare a constituit însă pentru Eminescu mitologia nordului germanic. Este fapt bine cunoscut astăzi că el studiase această mitologie, în operă fundamentală ce-o încorporează, în Edda. Ea îi venea însă şi pe alte căi, prin bogată literatură germană ce se hrănea din Edda. Prezenţa ei am surprins-o în începuturile poetice ale lui Eminescu. Dintre bogatele mărturii ce s-ar putea aduce în această direcţie, semnalez numai balada fantastică Strigoii, în care magul este văzut într-un cadru relativ nordic: deasupra zboară cei doi corbi, unul alb şi altul negru – desprinşi din Edda. Amintesc de asemenea că Vuotan, pe care l-am întâlnit şi în alte părţi, este invocat într-una din formele premergătoare ale Odei în metru antic şi că zeii germani contribuiesc masiv la lupta dacilor împotriva romanilor. Vom aminti apoi că atunci când Eminescu va intenţiona să creeze o mitologie dacică, el se va sprijini într-o largă măsură pe cea germană şi că, în poema la care m-am raportat mai înainte, Memento mori, zeilor germani le era rezervată cinstea de a pregăti moartea imperiului roman şi de a muri o dată cu transformarea acestuia.

Pasajul se impune să fie amintit, întrucât el exprimă în gândirea lui Eminescu unul din momentele esenţiale din istoria omenirii. El se impune să fie semnalat însă şi pentru un alt motiv. Eminescu aplică lumii nordice o viziune înrudită cu aceea în care apărea zeiţa sudică a frumuseţii. Asemenea unei Venus Anadyomene, fiicele mării se ridică voluptuoase din valuri:

Albe sunt ca neaua noaptea, faţa înecată-n rază
Şi priveşte cerul însuşi dintre nouri să le vază,
Despletit flutură pe-umeri moale, dulce părul blond;
Noaptea-n nori visează stele şi se uită-n fund de mare
Luna lin roşeşte-n faţă de amor şi de mirare.
Se aplana de uimire valu-albastru vagabond.

Dară una-i fiica mării ca o lacrimă de aur,
Păru-i curge la călcâie ca un lung şi scump tezaur,
E a stelelor regină, e al nopţii meteor;
Ades albă dintre valuri de-a înot marea despică
Şi albastrul blond al mării albul sinilor ridică,
Valurile-n cânt salută sfântul apelor odor.

Marea preocupare a lui Eminescu a fost însă aceea de a crea o mitologie a poporului dac. Ispita nu fusese străină nici de unii precursori ai săi în poezie; de un Bolintineanu bunăoară, care încercase acelaşi lucru în a sa Traianida. Şi ne aducem aminte că printre divinităţile Olimpului geto-dac acesta aşezase şi persoane ca Phospho-ros, ceea ce însemna un împrumut direct din mitologia elină. La acelaşi procedeu recurge şi Eminescu, din pricina puţinelor date certe pe care le poseda în legătură cu mitologia reală a dacilor şi geţilor. Ceea ce caracterizează însă întreprinderea sa este raportarea în aceeaşi măsură la mitologia greco-romană pe de o parte, la cea germanică pe de altă parte.

Unul dintre eroii pentru care poetul a arătat o dragoste mai mare a fost Decebal *3. Figura acestuia pătrundea foarte rar în operă definitivă, dar ea a alimentat o serie de planuri poetice, în ordinea epică sau dramatică. Sprijinit de zeii germani în lupta lui dusă împotriva romanilor, Decebal este văzut adeseori în mediul divinităţilor germanice, el însuşi împrumutând din când în când unele trăsături proprii acestora. Locuinţa lui este în fundul Oceanului, într-un palat de arhitectură compozită, în care goticul deţine întâietatea; el este înzestrat cu hale uriaşe, cu portale înalte, cu păduri întregi de coloane:

O locuinţă în care Odin s-ar simţi în largul său, dar în care şi Zeus ar putea identifica fragmente desprinse din templele ce i se închinau lui, sau olimpicilor săi soţi.

Valhala şi Olimpul se întregesc reciproc, dar totul pluteşte într-o

atmosferă de fiori gotici. Largă este contribuţia mitologiei greco-romane şi la Panteonul dac în poema

– atât de incompletă, de imperfectă şi de inegală – închinată Dochiei. Dochia, după tradiţia literară romană, era fiica lui Decebal, îndrăgostită – sau căsătorită – cu Traian sau cu unul dintre soţii lui. Un simbol elementar, care voia să explice cucerirea Daciei de către romani. Rolul ei fusese schimbat în poema amintită a lui Bolintineanu, care făcea dintr-însa soţia lui Zamolxes şi protectoarea amorurilor libere. În poema incompletă a lui Eminescu, Dochia este o zână a dacilor, împodobită cu toate frumuseţile imaginabile, evo-luând într-un cadru de feerie, trăind într-un timp de basm şi de poezie. Într-o luntre trasă de lebede – recunoaşteţi uşor aici luntrea în care călătorea Lohengrin – zâna călătoreşte în josul unui fluviu

– un fluviu de cântări ce străbate o pădure de basme. Suntem aşadar în epoca în care lumea gândea în basme:

Prin pădurile de basme trece fluviul cântării,
Câteodată între codrii el se-adună, ca a mării
Mare-oglindă, de stânci negre şi de munţi împiedecat
Şi-un gigantic lac formează, într-a cărui sân din soare
Curge aurul tot al zilei şi îl împle de splendoare.
De poţi număra în fundu-i tot argintul adunat.

Luntrea ajunge în cele din urmă la muntele din răsărit. Este un munte uriaş, legat pe jumătate de lumea noastră, iar pe jumătate proiectat în infinit: acolo este locuinţa zeilor, de acolo izvorăşte aurora, de acolo răsare luna, răsar stelele, de acolo apare, în carul său, soarele: un amestec de gotic şi de olimpic, în toată această prezentare a Panteonului dac.

Dochia nu este însă pentru Eminescu numai un personaj de mitologie dacică: descins de pe planul mitologic, personajul se încadrează în tema folclorică de largă circulaţie a ursitoarelor şi se construieşte totodată în poveste pe linia simbolicei naţionale, în această nouă ipostază figurează în poezia Povestea Dochiei şi ursitorile, care până la un punct reface simbolul din Sentinela română a lui Vasile Alecsandri, dar într-o atmosferă densă de mit şi cu prospeţimi de colori primitive, ce dă impresia unui tablou prerafaelit. Eminescu alege pentru dezvoltarea temei forma, uşoară şi grea în acelaşi timp, a metrului poporan, al cărui caracter spontan şi ingenuu era în măsură să ascundă cât mai adânc arta lui plină de rafinamente.

Mitologia geto-dacă prezenta însă un personaj ce-i aparţinea în mod precis, ale cărui atribute nu erau definite, dar al cărui nume era încărcat de sonorităţi profunde, pline de mister. Era Zamolxes.

Zeul dac ispitise pe poeţii români dinainte de Eminescu, el avea să

ispitească şi pe unii poeţi ce aveau să vină în urma lui. Luminile misterioase ce se împleteau asupra capului său erau într-adevăr generatoare de poezie, ele sugerau ideea de geneză a lumii, ideea cosmogonică. Zamolxes este prezent în numeroase momente din opere sa, dar pasajul cel mai inspirat, acela pe care Eminescu izbuteşte să-l ridice la culmile cele mai înalte ale artei sale, este fără îndoială cel cuprins în poema Gemenii.

Poema, păstrată în mai multe variante, este caracteristică pentru romantism. Brigbelu, frate geamăn al lui Sarmis, este un spirit machiavelic, îndrăgostit de iubita acestuia, Tomiris, şi dorind să ia coroana fratelui său, el ucide pe Sarmis. Mmic nu mai stă în calea dorinţelor sale. Rege, iubit de Tomiris, el îşi celebrează acum nunta, la care a invitat pe boierii ţării şi pe zeii poporului dac. Dar în timpul ospăţului apare, nebun, Sarmis. Pasajul tot trebuie citat, atât pentru concepţia pe care poetul o aduce aici în legătură cu problema cosmogonică, cât şi pentru arta savantă cu care el ştie să împletească într-o temă literară o concepţie filozofică profundă şi pentru înălţimea artistică la care se petrece combustiunea tuturor acestor elemente:

Brigbelu, rege tânăr din vremea cea căruntă,
Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă;
Frumos ardea în flăcări prinosul de pe vatră,
Când intră oaspii falnici sub bolţile-i de piatră,
În capul mesei sade Zamolxe, zeul getic,
Ce lesne urcă lumea pe umăru-i atletic,
În dreapta lui sub vălul de ceaţă mândrul soare,
În stânga-i şade luna sfioasă, zâmbitoare...
La mijlocul de masă pe tronu-i sade el,
Cu plete lungi şi negre, întunecos, Brigbel, încolo voievozii, boierii după treaptă
Şoptesc cu admirare în barba înţeleaptă
Când spune cântăreţul poveşti din alte vremuri,
De regi de-a căror fapte te miri şi te cutremuri.
Şi pe când toţi ascultă – chiar regii din firide,
Cu gură-n pumn ghiduşul se strâmbă şi tot râde
Cu mutra lui de capră şi trup schilod de Faun, îşi târâie piciorul ţinându-se de scaun...

Deodată-n fundul sălii, apare sub un arc,
Cu stânga rezemată de spada-i de monarc,
Nebunul Sarmis – care-i cu craiul frate geamăn,
Ca umbra ou fiinţa-i ei amândoi s-aseamăn.
Dar galben e la faţă şi ochii ard în friguri
Şi vânătă e gura; el vine cu paşi siguri;

Şi pe pumnaru-şi scapă Brigbel mâna regală,
Din tron pe jumătate cu furie se scoală...
Nebunu-nalţă dreapta, se uită fix la el:
Cu mâna pe pumnaru-i încremeni Brigbel.
Şi ca să înţeleagă nainte-i ce se-ntâmplă
Nebunu-şi trece mâna la ochi, apoi la tâmplă.
Se uită turbur, pare că şi-ar aduce-aminte
De-o veche povestire, cu jalnice cuvinte.
Cu glasul lui ce sună adânc ca din aramă,
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă,
Arată cum din neguri, cu umeri ca de munte,
Zamolxe, zeul veşnic, ridică a sa frunte
Şi decât toată lumea, de două ori mai mare,
Îşi pierde-n ceruri capul. – În jos a lui picioare;
Cum sufletul lui trece venind din neagră ceaţă,
Cum din adânc ridică el universul-n braţa,
Cum cerul sus se-ndoaie şi stelele-şi aşterne,
O boltă răsărită din negure eterne,
Şi decât toată lumea de două ori mai mare
În propria lui umbră Zamolxe redispare.
„Priviţi-l cum stă mândru şi alb pe-naltul jeţ – El umflă răsuflarea vulcanului măreţ,
Dacă deschide-n evii-i el buza cu mânie
Şi stelele se spulber ca frunzele de vie,
El mâna în uitare a veacurilor turmă
Şi sorii îi negreşte de pier fără de urmă,
Dacă se uită-n mare, ea tremură şi seacă,
De-şi pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă,
Ci-n evii tăi, Zamolxe, tu n-ai creat vreodată
Un chip mai blând, mai gingaş, decât ăst chip de fată,
Gândirea ta, divine, abia putu s-adune
Din mii minuni din lume o singură minune,
Căci numai ţie singur îţi fuse cu putinţă
S-uneşti atâta farmec cu-atâta necredinţă...
Dar nu ţi-o cer, tot darul ţi-l zvârl iar la picioare,
De-a lumii tale bunuri privirea azi mă doare.
Nici vin să-mi cer coroana, nici ţara mea. O dărui
Fâşii s-o rup-orcine şi cum îi place-oricărui...
Strămoşi pierduţi în veacuri, rânduitori de cete,
Coroana mea şi-a voastră e plină azi de pete;
O, voievozi ai ţării, frângeţi a voastre săbii
Şi ciumă în limanuri să între pe corăbii,

Puteţi de-acum să rupeţi bucăţi a mele flamuri
Mânjit de ele-i zimbrul adunător de neamuri,
De azi al vostru rege cu drag o să îngroape
Domnia-i peste plaiuri, puterea-i peste ape...
Şi-acum la tine, frate, cuvântul o să-ndrept.
Căci voi să-ngălbenească şi sufletu-ţi din piept,
Şi ochii-n cap să-ţi sece, pe tron să te usuci,
Să sameni unei slabe şi străvezii năluci,
Cuvântul gurii proprii auzi-l tu pe dos,
Şi spaima morţii intre-ţi în fiecare os;
De propria ta faţă, rebel, să-ţi fie teamă,
Şi somnul – vameş vieţii – să nu-ţi mai iee vamă;
Te miră de gândirea-ţi, tresări la al tău glas,
Încremeneşte galben la propriul tău pas,
Şi propria ta umbră urmând prin ziduri vechi,
Cu mânile-ţi astupă sperioasele urechi
Şi strigă după dânsa plângând, muşcând din unghii
Şi când vei vrea să-njunghii, pe tine să te-njunghii.
Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.
Durerile-mpreună, a lumii uriaşe,
Te-ating ca şi suspinul copilului din faşe:
Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele şi-ncepător de vremuri.”

Cosmogonia l-a ispitit pe Eminescu şi în alte momente din opera sa. Am amintit mai înainte Scrisoarea I, în care poetul expune de asemenea o teorie cosmogonică. O teorie cosmogonică expune el şi în poezia ce ne preocupă în prezent, precum şi în cunoscută Rugăciunea unui dac, poezie care s-a desprins de altfel dintr-o variantă a Gemenilor. Şi după cum ne aducem aminte, unele momente fugare de teorie cosmogonică ne întâmpină chiar în Luceafărul. S-a făcut însă observaţia de multă vreme că teoria cosmogonică a lui Eminescu descinde din Rig-Veda. Observaţia aceasta este întemeiată pe de-a-ntregul. De altfel poetul însuşi traduce cunoscutul Imn al creaţiunii din Rig-Veda, iar una din variantele Rugăciunii unui dac era intitulată Nirvana.

Ceea ce mă preocupă de altfel nu este să urmăresc izvoarele gândirii cosmogonice a poetului, ci să-i delimitez funcţiunea în operă lui poetică. Pentru Eminescu, cosmogonia nu este o teorie ştiinţifică, ci o temă literară şi sub raportul acesta ea se află în prelungirea temei mitologice. Să nu se creadă însă că poetul segmentează linia timpului, stabilind pe ea o epocă a genezei lumilor, o epocă a fabulei mitologice şi o epocă istoricăi Când timpul însuşi este văzut că o funcţiune relativă ar fi absurd să se atribuie autonomie, oricât de relativă

ar fi aceasta, fragmentelor de timp. De o gândire consecventă în această ordine nu poate fi însă vorba. Poetul are adeseori prezentă noţiunea de timp istoric, dar, în general, geneza şi mitologia sunt gândite de el numai ca modalităţi ale timpului estetic al poeziei.

Timpul poetic nu se desfăşoară în determinări istorice – cronologice aş zice, dacă tautologia mi-ar fi îngăduită, ci există în forme speciale pe care le determină fiecare operă în parte, în felul acesta geneza şi mitologia nu trebuie văzute ca fenomene închise, pe care le putem invoca spre a defini prin comparaţie fenomene actuale. În câmpul poeziei ele sunt valori actuale, încorporate organic în structura viziunii poetice. Desprinsă din fabulă originară, propoziţia cosmologică sau mitologică se poate încadra organic în actual, cel mai adesea prin transpunerea ei pe calea simbolului:

... trecutul

Şi viitorul numai o gândire-s, spune poetul, care atribuie o funcţiune simbolică trecutului şi viitorului: toate apele timpului bat în prezent, trecutul cosmogonic sau mitologic este numai forma simbolică a acestui prezent.

K. Mitologia şi cosmogonia nu au însă numai această funcţiune; în strânsă dependenţă de ea apare o altă trăsătură: poezia lui Eminescu este o poezie de perspective şi în cuprinsul ei propoziţiunea mitologică sau cea cosmogonică sunt chemate să creeze dimensiuni. Să ne aducem aminte ce însemna sub raportul acesta imaginea Venerei în poezia Venere şi Madonă sau ce însemnează aceea a lui Hyperion în Luceafărul. Asemănătoare este situaţia poeziei Veneţia, în care Okeanos, un titan al mitologiei eline şi acesta, sublinia prin proporţiile sale uriaşe labilitatea străduinţelor omeneşti.

În sensul acesta trebuie înţeleasă afirmaţia făcută anterior, că poetul se lasă pătruns de spiritul mitologic. Spirit contemplator, el orientează în sens regresiv prezentul său sau, în poezii cum este cunoscută Pe Ungă plopii fără soţ, el face ca mitologia să se prelungească asupra prezentului, anulând ideea de timp consumat.

Poetul face mai mult însă: el creează în spirit mitologic, cu arcuiri simbolice. Voi semnala în ordinea aceasta poezia Mitologicale, care nu ne duce într-o zonă mitologică determinată. Poetul lucrează aici pe proporţii mitologice un subiect desprins din cotidian, promovat grotesc pe toate liniile, dar reţinând totuşi moneda umană, în măsură să stabilească raportul de dimensiuni între cele două zone. Poezia este indicată în primul rând să sublinieze prezenţa la poetul român a unor trăsături ce definesc spiritele mitologice: siguranţa cu care se mişcă în fabulos şi uşurinţa cu care mânuieşte blocurile cele mai masive ale figuraţiei poetice:

Da! Din porţile mândre de munte, din stânci arcuite,

Iese-uraganul bătrân, mânând pe lungi umeri de nouri,

Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună;
Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie,
Părul îmflat e de vânt şi prin el colţuroasa coroană,
Împletită de fulgerul roş şi din vinete stele.
Hohot-adânc bătrânul când vede că munţii îşi clatin
Şi-şi prăvălesc căciule de stânci, când vor să-l salute,
Codrii bătrâni râd şi ei din adânc şi vuind îl salută
Paltinii-nalţi şi bătrânii stejari şi brazii cei veşnici;
Numai marea albastră murmură-n contra urgiei
Care bătrânul rege-o făcea: 'n beţia lui oarbă,
El mân-oştiri de nori contra mării... şi armia-i neagră
Ruptă pe ici-şi colea de-a soarelui roşă lumină,
Şiruri lungi fug repede, grei pe cerul cel verde,
Şi netezindu-şi barba trece prin el uraganul
Dus de fulgerătorii cai în bătrâna căruţă,
Care scârţâie hodorogind de-ai crede că lumea
Stă să-şi iasă din vechile-i vecinice încheieture,
„Groaznic s-a îmbătat bătrânul – soarele zice -;
Nu-i minune, a băut jumătate d-Oceanul Pacific,
Rău îi mai îmbla prin pântece-acum băutura amară.
Însă-s eu de vină... c-umplut-am de nouri pahare
Cu apele mării adânci, boite cu roşă lumină – Cine dracul ştia acum că de cap o să-şi facă!
Ah! Moşneagul beţiv e-n stare-ntr-o zi să ruine
Toate societăţile de-asigurare din ţară”.
Soarele-şi bagă capul prin nouri şi limba şi-o scoate
Şi c-o rază gâdilă barba bătrânului rege.
„Hehe!” zice bătrânul râzând – „Ce faci tu, Pepeleo?
Tânăr, hai? De mii de ani tot tânăr te văd eu,
Pare-mi că dai pe obraz cu ros, după moda de astăzi,
Altfel nu-nţeleg cum tânăr de-o mie de evi eşti”.
„Taci, moşnege făr' de obraz, te du, te trezeşte...
Vezi în ce stare te afli: coroana îţi stă pe-o ureche
Şi în veselia ta proastă, lumea ruini tu!”
Însă-a popoarelor blonde de stele guverne-ndărătnici
Vai! Nu făcuse şosea cum se cade pe câmpii albaştri
Şi se răstoarnă carul şi rău se-nglodează bătrânul,..
Mai că era să-i rămână ciubotele-n glodul de nouri.
Hei! Ce-i pasă! El norii frământă jucând mocănească
Şi pe-un vânt l-apucă, de cap, făcându-i morişcă;

Se tăvălea peste cap şi, pişcat de un purec de fulger,
Se scărpina de-un şir de păduri ca de-un gard de răchită.
Norii roşesc de ruşine şi fug, iar vântul se culcă
Între codrii şi munţi... uraganul mahmur poticneşte
Spre castelul de stânci ce-şi deschide uriaşa lui poartă
Spre a-l primi pe bolnavul bătrân în surele hale.

El îşi ia coroana din cap şi în cui o atârnă
De sclipeşte în noapte frumoasă şi roşă – un fulger
Încremenit de nouri. Cojocul l-anină
El de cuptor... Ciubote descalţă, şi negrele-obiele
Cât două lanuri arate, le-ntinde la focul Gheenei
Să se usuce. Chimirul descinge şi varsă dintr-însul
Galbeni aprinşi, într-un vechi căuş afumat de pe vatră
Mare cât o pivniţă... 'N paturi de pâclă-nfoiată
Regele-ntinde bătrânele-i membre şi horăieşte.
Până-n fundul pământului urlă: peştere negre
Şi rădăcinile munţilor mari se cutremură falnic
De horăitul bătrânului crai. Iară afară
Vezi un ger bătrân şi avar cu faţa mâhnită,
Cărăbănind al zorilor aur în saci de-ntuneric,
Ca să-l usuce-n rubine. Cu-ncetul cu-ncetu-nserează...
Soarele, ca să împace marea, la ea se apleacă,
Lin netezeşte-a ei faţă albastră şi-adânc se uită
În luminoasele valuri a ei şi sânu-i desmiardă
Cu tot aurul razelor lui. La pământ se mai uită...
Florile toate ridică la el cochetele capuri
Copilăroase şi ochii lor plini de zadarnice lacrimi.
Pe grădini se mai uită, pe-alei de vişini în floare,
Şi de cireşi încărcaţi, de salcâmi cu mirosul dulce:
Pe-acolo se plimbă o fata-n albastru-mbrăcată,
Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate;
Ca Margareta din Faust ea ia o floare în mână
Şi şoptea: Mă iubeşte... nu mă iubeşte... mă iubeşte!
Ah, boboc... amabilă eşti... frumoasă şi – proastă,
Când aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură,
Tânăr plin de speranţa, venind cu luleaua în gură...
Soarele-n apus, iar luna, o cloşcă rotundă şi grasă.
Merge pe-al cerului aer moale şi-albastru, şi lasă
Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele.
Iar a doua zi se scoală bătrânul şi urcă Rarăul
Numai în cămeşoi, desculţ şi fără căciulă

Şi se scarpină-n cap – somnoros – uitându-se-n soare.

<NOTE>

1. În nota manuscrisă deja amintită, aflată pe coperta cursului litografiat, capitolul e văzut ca necesitând amplificări în sensul includerii mitologiei populare româneşti: „în continuarea capitolului mitologic, de captat prin basm (mitologie popfulară rom [ână]) valorile poeziei poporane. Rostul acesteia accentuat în operă lui Erainescu. Special [sici] asupra basmului, care, la el, fabulă simbol, dar care-l ispiteşte prin simboluri. Şi toată poezia populară] – afară de elem [entele] de formă – rosturi simbolice la Eminescu. Nu exterior, decorativ şi liric (Alecsandri), ci în profunzime – şi preponderenţa] epicul >fantastic. Şi cosmogonia poporului român. Accentuată poezia naturii”.

2. Despre care, Roşa del Conte, Op. Cât., p. 180-185.

3. De un deosebit interes e neterminata Decebal (Operei vol. IV, Teatru), în care am văzut (Eminescu. Modele...) nu o dramă romantică, ci o piesă cu structură de „mister”.

<Titlu> POEZIA TITANIANA

Am avut în mai multe rânduri prilejul să vorbesc despre titanis-mul poeziei lui Eminescu, să semnalez relaţiunea ce există între titanism şi satanism şi să înregistrez apropierea spirituală în ordinea aceasta între poetul român şi marele romantic englez Byron. Terminologia, existentă de altfel de vreme îndelungată, a ajuns să-şi precizeze tot mai mult sensul în timpul din urmă, datorită între altele studiilor lui Rudwin şi Grillet despre satanism, studiului lui Vaclav Cerny despre titanismul literaturilor europene şi aceluia al lui Heinz Lange închinat demonicului Byron *1. În cercetarea următoare pornesc de la afirmaţia că satanismul presupune mai cu seamă ceea ce s-a numit „complexiunea opoziţiilor” – „complexio oppositorum” -, ceea ce ne duce în primul rând în sfera morală, în timp ce titanismul implică ideea de acţiune, rezultat firesc al primei constatări. Satanismul intră astfel ca element indispensabil al acţiunii titaniene, dar nu orice demon este destinat să evolueze în mod inevitabil până la forme titaniene.

Ţinând seama de acest caracter complex al noţiunii, ne vom întreba în ce constă titanismul şi care este carieră literară a temei? Întrebarea aceasta ne-am pus-o şi cu alt prilej şi dacă socotesc necesar să revin asupra ei, faptul se datoreşte obligaţiei de a lămuri noţiunile de bază.

Mitologia elină a cunoscut fabula despre răscoala titanilor, a cunoscut apoi fabula lui Jupiter care s-a răsculat împotriva lui Saturn şi i-a luat locul, a cunoscut de asemenea fabula lui Prometeu care s-a răsculat spre a smulge din cer focul şi a-l aduce muritorilor. Observaţi că în toate aceste cazuri avem de a

face cu o ordine stabilită de o putere superioară pe de o parte, iar pe de altă parte cu năzuinţa de care sunt însufleţiţi cei supuşi de a se libera din constrângere. Fabula antică s-a prelungit şi în creştinism, unde se vorbeşte despre răscoala şi căderea îngerilor, în interpretarea romanticilor, Satan, revoltatul împotriva lui Dumnezeu, este purtător al unor înalte valori morale: el este însufleţit mai puţin de dorinţa de dominare, şi într-o măsură mai mare de năzuinţa eliberării de sub despotismul divin. Personajul se prezenta astfel într-o aureolă aparte; el avea să devină simbolul spiritului de revoltă şi al năzuinţei de libertate. Aceeaşi lege divină care îl ţinea supus pe el, se aplica nemiloasă şi altor personaje din credinţele creştine.

Este vorba în primul rând de Cain, din care romantismul face de asemenea o figură simbolică: pentru romantici, în primul rând pentru Byron, Cain nu mai este un personaj cu o existenţă autonomă, el a devenit simbolul unei omeniri frământate de îndoieli şi de întrebări, al unei omeniri pe care raţiunea a dus-o la revoltă faţă de hotărârile puterii divine. Pe linia aceasta se dă o nouă interpretare funcţiunii umane a lui Hristos. Problema preocupă de aproape pe poetul englez Shelley. Pentru Shelley, Hristos nu este un sol al cerului, nu este purtătorul unui mesaj divin pe pământ, ci o victimă neputincioasă, o fiinţă părăsită pradă mâniei lui Dumnezeu, în felul acesta, noi nu trebuie să vedem într-însul pe Fiul lui Dumnezeu, ci pe tovarăşul marilor răsculaţi ai omenirii împotriva marilor despoţi ai cerului – un tovarăş, în ultimă analiză, al revoltatului Satan.

Mergând pe calea aceasta, tema titaniană a depăşit mitologia elină şi credinţele, creştine şi a angajat alte straturi. Cum principiul fundamental ce orienta acţiunea revoluţionară a titanului era progresul, întreaga luptă pentru eliberare şi pentru progres a căpătat în ochii unor anumiţi scriitori romantici aspecte titaniene. Interpretarea aceasta a fost pregătită de numeroase opere din care se desprindea o atmosferă sentimentală de compasiune pentru nenorocirile poporului, asuprit şi doritor de lumină şi libertate. Este suficient să amintesc în această ordine scrierile abatelui La-mennais, Les Paroles d'un croyant şi Le livre du peuple. Sentimental încă, dar făcând să se întrevadă şi gestul revoluţionar, apare poporul în cunoscută scriere a lui Michelet, Le Peuple, şi mai cu seamă în l'Evangile du peuple a lui Alfons Esquiros. CPentru mulţi dintre scriitorii timpului, ataşaţi puternic de expresia biblică şi convertind în simbol figurile Bibliei, Hristos apare dezbrăcat de orice atribute divine, el simbolizează umanitatea şi ajunge în cele din urmă să simbolizeze pe proletar. Evoluţia temei însemnează astfel o regresiune a personajului titanian de la divin la uman şi o convertire a sensului direct în sens Simbolic.

Redusă la liniile ei cele mai generale, tema titaniană asociază opoziţiile pe care le-am amintit mai înainte, ' Ea presupune existenţa a două planuri cu mişcări contradictorii: avem în primul rând un plan superior, pe care stă

înscrisă o lege opresivă şi arbitrară* avem apoi un plan inferior pe care se manifestă voinţa de eliberare şi năzuinţa către progres. Revolta poate fi victorioasă în anumite cazuri, dar cele mai adeseori ea este înfrântă.

Pe linia aceasta se desfăşoară într-o mare măsură opera eminesciană. Natural, nu poate fi vorba la poetul român de circularea statornică a unor personaje de factură titanianã. Dacă s-a raportat adeseori la fabula titanilor, dacă a fost ispitit de Okeanos sau de Hyperion, el n-a cântat niciodată victoria lui Jupiter asupra lui Saturn.

Tema îşi are însă corelatele sale artistice, ea presupune o anumită amplitudine de sentiment, ea presupune o anumită viziune spaţială şi o anumită concepţie a timpului. Asemenea oricărei opere literare, opera pe tema titanianã îşi are spaţiul şi timpul său estetic. Şi dacă în poezia lui Eminescu personajul titanian nu se realizează decât rareori, schemele ei titaniene funcţionează însă frecvent.

Ceea ce a împiedicat realizarea desăvârşită a personajului în poezia eminesciană a fost între altele experienţa intelectuală a poetului. Adolescentul plin de încredere şi de avânt revoluţionar avea să facă loc în scurtă vreme unui tânăr dezamăgit, a cărui dezamăgire îşi trage izvoarele nu numai din structura sufletului, ci şi din adâncirea filozofiei schopenhaueriene. Se adaugă la aceasta însă experienţa secolului. Am văzut mai înainte că după puternica încordare a romantismului, care concentrase toate energiile în procesul său de afirmare, literaturile europene se aflau în reflux, spiritele se repliază asupra lor şi un proces dureros de autoanaliză îşi face apariţia, în locul marilor idealuri legate de destinele umanităţii pe care le servise în prima jumătate a secolului al XIX-lea, poezia îşi caută raţiunea în sine însăşi, ea devine o poezie de interior, aplicată unor stări sufleteşti ce se caracterizează în primul rând prin vibraţiuni particulare, iar în rândul al doilea prin derivarea analizei într-o artă a miniaturalului psihologic. Deşi n-o domină în mod exclusiv, decadentismul imprimă epocii un ritm obosit.

Cu toată reacţiunea lui de stil prerafaelit împotriva spiritului sceptic al veacului, Eminescu însuşi se lasă cucerit de acest suflu. Formula sentimentală eminesciană în epoca vieneză se caracterizează prin îmbinarea avânturilor revoluţionare romantice cu năzuinţa prerafaelită de întoarcere la credinţă şi la simplitate. Dar formula definitivă a vieţii sale de student o realizează poetul numai în epoca studiilor la Berlin, la data la care el se lăsa tot mai mult influenţat de literatură epocii şi de filozofia pesimistă a lui Schopenhauer. Mişcările sale sufleteşti se realizează şi de data aceasta pe aceeaşi linie largă, avânturile titaniene sunt încă prezente în operă sa, dar asupra tuturor se aplică o conştiinţă de o rară luciditate, care converteşte totul în îndoială şi negaţie. Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă şi descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă

urmată de o inevitabilă regresiune. Raportat la Byron, scriitorul cu care Eminescu prezintă numeroase asemănări, în special în prima parte a activităţii sale, poetul român se caracterizează toceai prin aceste finaluri depresive.

Am amintit că, în formele ei pure, tema titaniană presupune fabula narată sau în acţiune, ceea ce ne duce la epic sau dramatic. Acesta este cazul lui Byron bunăoară: oricât de încărcată de sensuri lirice, opera lui se construieşte epic sau dramatic. Acesta este, în anumite momente, şi cazul lui Eminescu. Dar vocaţiunea lirică a poetului român este atât de puternică încât cele mai adeseori el lipseşte personajul de orice montare obiectivă şi pulverizează acţiunea. Liricul invadează, un liric ce se spaţiază pe schemele sentimentale titaniene şi care uneori, ca o reminiscenţă a formelor ce l-au precedat, se organizează în scară obiectivă, înaintea lirismului obiectiv al Luceafărului, tema se organizase epic în poema Fata în grădina de aur.

_ Observaţiile făcute până în prezent în legătură cu formele vieţii afective la Eminescu ne arată chipul cum se construieşte personajul titanian în poezia sa.

. Legătura strânsă între titanic şi demonic ne dă prilejul să urmărim problema într-un registru mai bogat. Fizic, portretul demonului se construieşte în lumini romantice. Iată în primul rând portretul lui Toma Nour. Toma Nour este eroul unui roman cu titlu sugestiv: Naturi catilinare *2. „Naturile catilinare” însemnează „naturi revoluţionare”, înrudite cu spiritele revoluţionare ale soţilor lui Catilina, răzvrătitul pe care îl combate Cicero. Este drept, romanul avea să se cheme mai târziu Geniu pustiu, ceea ce însemna un titlu tot atât de revelator pentru gândirea poetului, care văzuse în eroul său un titan revoluţionar şi care ajungea în cele din urmă să-l convertească într-un geniu, a cărui acţiune era sortită zădărniciei. Portretul lui Toma Nour este portretul unui Satan romantic, înzestrat cu „o putere generoasă, deşi infernală”. „Era frumos – d-o frumuseţe demonică. Asupra feţei sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţei se zburlea cu o genialitate sălbatică părul său negru-strălucit ce cădea pe nişte umeri compacţi şi bine făcuţi. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru, sur» nişte mari sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l, închipuie pictorii: zbârcit, hidos, urâcios, ci un Satan frumos, de o frumuseţe strălucită, un Satan mândru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul şi iadul îndărătnicia – un Satan dumnezeiesc care trezit în cer a sorbit din Lumină cea mai sfântă, şi-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pământ, să nu-i rămână decât decepţiunea şi tristeţea gravată în jurul buzelor, că nu mai e în cer.”

Dar dacă Toma Nour apare în primul rând ca un personaj de aspecte

demonice şi de gesturi titaniene, el este văzut în cele din urmă ca un geniu, diferenţiat de mulţime şi izolându-se de aceasta.

Evoluţia personajului corespundea unei evoluţii a concepţiei poetului. - Am amintit şi mai înainte experienţa sufletească însumată în termenii extremi ai poeziei împărat şi proletar: părăsirea idealului de bine şi progres, care orientase primele sale mişcări în lumea artei, şi ancorarea la concepţia negativistă în legătură cu problema vieţii şi în legătura specială cu marile probleme ale umanităţii, însuşirile excepţionale ale poetului aveau să găsească mijlocul de a stabili o linie de convergenţă unică a sentimentelor de sens divergent ce caracterizau cele două straturi ale experienţei sale literare şi să dea poeziei amintite o structură unitară pe de o parte, iar pe de altă parte, să-i creeze largile perspective cerute de înfăţişarea destinului tragic al omenirii. Experienţa avea să fie hotărâtoare pentru delinearea trăsăturilor proprii a două personaje frecvent întâlnite în operă lui Eminescu: titanul şi geniul. - Personajele nu-şi cuceresc existenţă total autonomă decât în rare momente, în prima epocă avem de-a face în general cu un personaj nediferenţiat, dar cu o pronunţată prevalentă a trăsăturilor titaniene: el se caracterizează într-adevăr prin acţiune socială, sau prin tendinţa către acţiune socială, sau prin revoltă, prin distrugerea or-dinei stabilite, în perspectivele pe care i le creează faţă de împărat, demonul din înger şi demon este un titan. Un titan ar fi de asemenea proletarul, dacă el ar fi urmărit şi în ordinea acţiunii, dincolo de pugilistica verbală a discursului său incendiar. Titanian este însă gestul revoluţionar, un titan este poporul răsculat împotriva formelor consacrate ale societăţii. Pentru că Eminescu vede într-adevăr poporul sub aspect demoniac-titanian; năzuinţele lui revoluţionare şi puterile lui sugerează năzuinţele şi dimensiunile puterilor titaniene. Dar pentru că fizionomia definitivă a titanului să poată fi realizată, era nevoie ca „personajul să se scalde în apele miraculoase ale mitologiei, în care demonii uneltesc răzbunarea lor, în care Prometeu înfrânge legile cerului şi smulge focul vivificator, în care fiii Cerului şi ai Pământului se revoltă împotriva zeilor. Imaginea titanului eminescian se va realiza de predilecţie în punctul de conjuncţiune a revoluţionarului romantic cu idealuri socialiste şi a reminiscenţelor mitologice. În evoluţia ei cronologică, imaginea avea să sufere alterări fundamentale, datorite influenţei concepţiei negativiste, la care avea să ajungă cu vremea poetul. Pe linia aceasta imaginea titanului era sortită să se întâlnească din nou cu aceea a geniului, recompunând acelaşi personaj din început, dar care de data aceasta se va caracteriza printr-o mai înţelegătoare supunere la destin, ceea ce însemnează că în complexul calităţilor sale preponderenţa va reveni acum elementului genialităţii, în înţelesul pe care Schopenhauer îl acordă acestui termen.

Coabitarea celor două personaje a avut aşadar drept urmare apariţia unor trăsături comune, improprii unuia sau altuia din ele: geniul lui Eminescu

se caracterizează prin evoluţia lui pe planul infinitului, prin vastitatea perspectivelor sale, în timp ce titanul, care ar trebui să rămână în cuprinsul omenirii, dinamizând-o, ridicând-o, ducând-o către forme noi de viaţă, ajunge totuşi să se izoleze de această omenire, să-şi convertească firea lui activă într-o fire contemplativă.

Exemplul cel mai strălucit ni-l oferă imaginea lui Napoleon I pe care am urmărit-o în trecut: secolul se concentrează în suflarea lui; el poartă revoluţia pe faţa pământului şi înfrângerea lui nu este opera omenirii, nici a unui supraom de talia lui; este opera naturii ridicate împotriva unei arătări atât de monstruoase încât ar fi în stare s-o smulgă din aşezările sale. Dar Napoleon, care este expresia cea mai înaltă a spiritului revoluţionar, care frământă întreaga lume şi se frământă pe sine în frământarea generală a lumii, este cu toate acestea un izolat: un izolat în gândirea lui titanică într-o parte, un izolat în lumea zeilor în altă parte; şi în cele din urmă, un izolat de divin ca şi de uman. Urcând pe scări de marmoră albă, el rămâne imobil printre secoli, cu oceanul la picioare şi cu eternitatea în faţă.

Materialul poetic din care este construită imaginea împăratului este reluat într-o serie de prelucrări care aveau să ducă în cele din urmă la cunoscută Odă în metru antic. În calea pe care o străbate de la o odă închinată lui Napoleon până la o elegie de dragoste, pentru că aceasta este Oda în metru antic, poetul are prilejul să transpună accentele în scară subiectivă şi să înlocuiască imaginea împăratului prin propria imagine. Comparaţia atentă a acestor două poezii ne dă prilejul să intuim linia ce desparte pe titan de geniu:

Parcă născut sunt în aproape de valuri
Leagăn având ţărm înspumat şi rece
Jur împrejur lin tremura pustiul
Mijloc al mării

Unei vieţi începătoare stat-au
Martor măreţ trist spumegând din valuri
Marea cu-al ei cer, cu puterea sfânt-a
Singurătăţii

Suflete-al meu te-ai înfrăţit cu dânsa
Ea prooroc fu al cărării tale
Ţie ţi-a fost sor, îndelung cum umbra-i
Soră luminei

Trist şi adânc sânt, dară trist prin sine-mi
Nu de-a astei lumi trecătoare lacrimi

Indiferent stau nemişcat. Pe recea-mi
Frunte de marmor

Am aşteptat ram să se-ncingă mândru
Ram glorios, sfânt, cum îl poart-Apollo
Umbră pe veci dând nepăsării-mi laurul
Pururea verde

Şi de nimic nu mă miram în viaţă
Nu piramizi vechi împrejur de-a căror
Stânci am văzut cum apăru din veacuri
Jupiter Ammon

Sau din Nord etern îmi venea suflarea
Vânt gemea adânc purtător de ghiaţă
Şi de reci zăpezi ca gândirea trist-a
Zeului Wuotan

N-admirai nimic... Fericit ca zeii
Doară singur eu mă mirai de mine
Până când trezit din uimirea-adâncă
Singur rămas-am.

Şi din nou privii în acea oglindă
În oceanul sfânt ce îşi mişcă apa-i
Îndrăzneaţă, trist clocotind şi mare
Indiferentă.

Nici credeam că pot ca să mor vr-o dată
Falnic, mândru înfăşurat în manta-mi
Coborât cu ochi nemişcaţi în gloată
Cutremurând-o.

Dar sătul de ea şi de mine însumi
Am să urc din nou părăsita treaptă
Ochii nemişcaţi ridicând la steaua-mi
Nemuritoare.

Asemenea geniului, titanul lui Eminescu îşi încheie cariera în izolare; asemenea titanului, geniul său evoluează în perspective infinite.; Dar titanul Napoleon mişcă peste pământ valurile popoarelor, el poartă războaie care vor schimba înfăţişarea lumii în timp ce geniul rămâne indiferent faţă de tot ce

este frământarea omenească. Şi dacă lumea – „gloata” – este amintită, ea este înfăţişată numai în cutremurarea ce o cuprinde atunci când ochii săi întâlnesc ochii nemişcaţi ai geniului. Această năzuinţă de a schimba prin războaie înfăţişarea lumii face din Napoleon un titan, această izolare faţă de tot ce este frământare umană face din poet – personajul celei din urmă ode amintite – un geniu, un geniu de factură romantică, hrănit din concepţia filozofică a lui Schopenf-hauer.

Şi îmbinând trăsăturile ambelor personaje, Hyperion le va transpune în sfera simbolului.

Înaintând însă pe linia aceasta, Eminescu va ajunge să creeze în anumite momente un cadru de proporţii titaniene fără să cuprindă într-însul pe titan sau pe geniu; el ajunge să dea sentimentelor sale tensiunea înaltă a sentimentelor titaniene, fără ca ele să fie motivate de o acţiune obiectivă de proporţii titaniene; Poetul realizează astfel o poezie lirică obiectivă, în a cărei structură se transpun proporţiile epicii titaniene ce a ocazionat-o. Revenind la poezia amintită mai înainte, închinată lui Napoleon, vom constata că expurgarea avea să continue în prelucrările ulterioare ale temei şi, după eliminarea titanului, geniul însuşi avea să fie înlăturat. Poezia avea să reţină însă cadrul. Se ajungea în felul acesta la liniile cunoscutei Ode în metru antic, în care poetul cuprindea, într-un cadru ce fusese creat pentru preamărirea lui Napoleon, sentimentele sale de dragoste.

Personajul titanian se construieşte la Eminescu pe plan mitologic, pe plan uman şi în zonele de interferenţă ale umanului cu mitologicul. Ca proporţii, el se defineşte:

... pământul
Îl port pe umeri,

Eminescu nu este numai un poet înzestrat cu un puternic sentiment al istoriei, ci este în acelaşi timp un spirit solicitat de fantastic şi de fabulos, un om care vede lumea în culori mitologice. Faptul acesta scotea la lumină pentru el fabula mitologică, pe care o găsim tratată între altele în Demonism. Poezia desfăşoară, în mentalitatea elină, propoziţii mitologice: în câmpiile albastre ale cerului bătrânul zeu sade la masă şi bea aurora, în timp ce îngerii îi mângâie barba şi îşi reazimă capul de umerii lui acoperiţi de plete albe. Îngenuncheat la picioarele sale, cel mai blând dintre îngeri cântă pe harfă şi de voluptatea cântecului său se roşeşte aerul. Jos se întinde pământul, un cadavru uscat şi înnegrit de vechime. Titanul pământ – vechea Gea – s-a răsculat împotriva zeului puternic, nedrept şi meschin; dar zeul a biruit pe titan. Înfrângerea n-a fost însă de ajuns: în răutatea lui, bătrânul zeu a hotărât ca din carnea moartă a Titanului să ia naştere viermii pământului – oamenii. Mici, ciudaţi, greţoşi în

deşertăciunea noastră, este cu toate acestea ceva măreţ în nimicnicia noastră. Dar această măreţie nu ne vine din noi înşine, ea este o moştenire de la Titanul mort ce ne-a dat naştere. Moartea lui a fost sfântă şi mare, ea a fost, o gândire adâncă şi îndrăzneaţă. Şi în faţa mărimii lui, micimea noastră: o ironie este viaţa ce ni s-a dat; la rădăcina ei se la minciuna; principiul ei este cupiditatea.

Este drept, pământul mort ne inspiră câteodată, din sucul sfânt al vieţii sale stinse, gândiri de nobilă şi înaltă răscoală; el ne îndeamnă să ne întoarcem la natură şi la dreptate. Zadarnic totul însă, pentru că noi suntem creaţi după chipul şi asemănarea acelui înalt egoist care, „îmbrăcat în mărimea lui solitară, ridică-n cer înnourata-i frunte”, în clipa în care ne naştem, răsăriţi din carnea vechiului Titan, suntem buni; şi buni rămânem atâta timp cât suntem copii.

Cu toată nimicnicia noastră, pământul este bun cu noi: după zădărnicia unei vieţi zgomotoase, ne îngăduie să ne întoarcem în sânul lui. Pacea, limanul, mântuirea, toate le aflăm la el, care este bun cu noi cei răi. Pentru că noi, oamenii, suntem răi – răi ca şi creatorul nostru, fără să avem însă puterea acestuia. Şi suntem răi, pentru că el a vrut să ne facă răi, spre a pedepsi în eternitate bunătatea Titanului revoltat.

Puterea şi meschinăria zeului învingător pe de o parte, bunătatea şi dreptatea Titanului învins pe de altă parte constituie cele două planuri antitetice ale poemei. Aceste trăsături sufleteşti justifică revolta titaniană:

O, Demon! Demon! Abia acum pricep
De ce-ai urcat adâncurile tale
Contra nălţimilor cereşti;
El a fost rău şi fiindcă răul
Puterea are de-a învinge... 'nvinse.
Tu ai fost drept, de-aceea ai căzut.
Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume;
El e monarc şi nu vrea a cunoaşte
Decât voinţa-şi proprie şi-aceea
E rea. Tu ai crezut, o, Demon,
Că în dreptate e putere. – Nu,
Dreptatea nu-i nimic făr' de putere.
Căutat-ai aliaţi între Titanii
Ce brăzdau caosul-n a lor răscoală
Ai înzestrat pământul cu gândiri,
L-ai înarmat cu argumente mari
Contra lui Ormuz.
Şi el ca tine a devenit rebel,
Se zvârcoli spre ceruri spre a le sparge,
Mişcând aripile de munţi de piatră,

Puterea sa cumplită – contra lui.
Dar detunat el recăzu în chaos
Cadavru viu, îl învăli-ntr-o raclă
Albastră.

În Demonism, fabula titaniană nu este tratată pe linia ei epica; poezia este mai degrabă un epilog al fabulei, indicat să dea poetului prilejul de a exprima adeziunea lui sentimentală faţă de marii revoltaţi. Rămânând în cadrul strict mitologic, poetul crea însă posibilităţi pentru o nouă poziţie titaniană. Creat după chipul şi asemănarea zeului, omul este meschin şi rău; Titanul mort. Care i-a dat viaţă, îi insuflă însă din când în când gânduri înalte de nobilă răzvrătire. Omul apare astfel de o structură dualã, în sufletul său se concentrează tendinţele opresive ale divinităţii şi năzuinţele de eliberare prin răscoală ale Titanului. Conflictul titanian se îndrumează astfel către ceea ce va fi cu vremea în cele mai multe poezii ale lui Eminescu, un conflict interior de ordin moral.”

Pe aceeaşi linie a revoltei titaniene ne apare Sarmis, eroul din poema Gemenii. Personajul nu îşi purifică însă structura: conştient de nedreptatea zeului preaputernic, el este conştient în acelaşi timp de neputinţa să şi de lipsa de sens a revoltei sale. Faptul acesta nu-l împiedică însă de a străbate toate stadiile revoltei. – Un foc în care el însuşi se va mistui. Pentru că dacă poezia ajunge în final la biruinţa legii morale, această biruinţă nu însemnează încoronarea directă a acţiunii revoluţionare.

Sunt însă împrejurări când personajul titanian din poezia eminesciană se situează în zona umanului. Am văzut ce însemnează sub acest raport poezii ca înger şi demon, în care revolta se soluţionează în iubire; am văzut de asemenea ce însemnează împărat şi proletar, în care planurile titaniene îşi anulau funcţiunea sub presiunea unei puteri ce depăşea forţele angajate în conflict, sub presiunea destinului.

Aminteam însă cu un alt prilej că sunt cazuri când personajul titanian ai lui Eminescu se realizează în zona de interferenţă a mitologicului şi umanului. Acesta este în primul rând cazul poeziei Mureşan. Poetul ardelean a preocupat de aproape pe Eminescu, care a văzut într-însul un personaj de factură excepţională, menit să fie prezentat într-o fericită îmbinare de uman şi de mitologic, totul transpus în lumini romantice. Dintre cele trei opere pe care el le încearcă pe acest subiect, nici una n-a fost dusă la desăvârşire. În imperfecţiunea lor, ele sunt totuşi foarte semnificative. Voi insista în continuare asupra uneia din aceste forme, care ne va da prilejul să urmărim felul cum se construieşte la Eminescu personajul titanian, cum se delinează tema titaniană şi cum se proiectează ele într-un spaţiu şi într-un timp corelate titanismului.

Indicaţiile de cadru sunt de esenţă romantică: „Mureşanu singur într-o pădure. – Pe o muche de deal o biserică veche c-un turn de piatră. Noapte,

lună. Orologiul bisericii bate miezul nopţii”.

Aceste notări ne dau anticipat tonul sentimental şi sugerează tema ietică. Poezie a izolării, a singurătăţii, în care sunetul orologiului care bate miezul nopţii nu ne aduce în minte lumea celor vii, ci sugerează ideea unei linii despărţitoare. Poetul se află pe culmea ce separă viaţa de moarte şi mintea lui este frământată de întrebări în legătură cu problemele vieţii şi ale morţii. Dar momentul nu se construieşte integral pe linia faustiană. Spre osebire de Faust, Mureşan îşi pune întrebări şi găseşte răspunsuri; el poate spune aşadar:

Şi clare-s pentru mine enigmele-ncâlcite.

Întrebarea de căpetenie care-l preocupă este următoarea: viaţa noastră împlineşte oare vreo solie în lume? Cu ce scop sacrificăm fiinţa noastră pe altarul omenirii? Gândul nostru, simţirea noastră, sunt oare ele în stare să uşureze cu ceva mizeria comună a omenirii? Şi durerea noastră uşurează oare durerea semenelui nostru? Sau totul nu este decât o imensă zădărnicie, aşa încât să se poată spune despre om „că-i visul unei umbre sau umbra unui vis?” Care-i pârghia lumii, care este sufletul ei? Este Dumnezeu? Este binele? Este răul? Şi urmând cu întrebările pe linia aceasta, poetul ajunge să facă un proces nemilos întregii societăţi, a cărei istorie îi pare a fi numai progresul răutăţii şi al urii şi a cărei esenţă este răutatea:

Sâmburele lumii-i eterna răutate

Decorul se schimbă: peisaj accidentat, abrupt: stânci pe ţărmuri de mare; în fund, un castel risipit. Viziunea uneşte peisajul marin şi pe cel al pădurii, într-o atmosferă de înseninare treptată:

Se zvârcole în valuri marea cea sură-n veci
Şi în de stânci schelete, bătrâne, slabe, seci
Ea aiurind loveşte.
Colo şi-nalţă sur

Castelul lung şi rece fantasticul lui mur,
L-a fulgerelor fugă se văd bolţile sparte,
Iluminate găuri pe generaţii moarte...

Şi în acest cadru romantic se întind umbre mitologice, o mitologie nedefinită în amănunt, dar străbătută de reminiscenţe dacice:

Răsună corn de aur şi împle noaptea clară

Cu chipuri rătăcite din lumea solitară
A codrilor – în cârduri veniţi genii şăgalnic
Ce-acum umpleţi pământul cu sunetele jalnici.

Acum ascunşi în umbră sau tupilaţi sub foaie
Pişcaţi picioarele-albe a fetelor bălaie.
Şi zimbrii zânei Dochii, pe frunţi cu stemă mare
Şi voi, cai albi ai mării cu coame de ninsoare,
Învie codrul! Duhuri cu suflet de miresme
Zburaţi prin crenge negre ca străvezie iesme,
Cu sunetul de păsuri s-aducă pasul numa,
Pe corpuri albe haină de diamantină brumă
Să scânteie în umbră, să spânzure feeric – Treceţi încet în aer călcând pe întuneric.

Reluând procedeul din Mitotogicale, poetul promovează şi de data aceasta fenomenele vieţii comune la proporţii mitologice:

Cum norii strigă jalnic şi marea sparge piatră
Şi tunete bătrâne pe-a cerurilor vatră
Pocnesc cu-a lor ciocane, moşnegi şi falnici fauri
Ei făuresc furtunei coroana ei de aur...

Eroul eminescian se construieşte de data aceasta în punctul de conjuncţiune a mitologicului şi a umanului, văzut romantic. Pentru că romantic este el prin izolare, prin diferenţiere faţă de semenii săi; romantic, prin detaşarea ascetică de bunurile vieţii; romantic, prin sensul pe care-l ia meditaţia sa şi prin structura peisajului, făcută să traducă în exterior stările sale sufleteşti. Şi dacă el ajunge să constate, aşa cum constatase şi în Demonism, că sâmburele lumii este eternă răutate, atunci este firească înfrăţirea destinului său cu destinul lui Satan, revoltatul împotriva răutăţii şi arbitrariului divinităţii. Pasajul pe care îl am în vedere de data aceasta m-a preocupat şi cu alte prilejuri. Revin cu toate acestea la el, pentru că niciodată poetul român n-a escaladat mai viforos treptele revoltei titaniene şi pentru că puţine sânt, în literatura universală, momentele titaniene care să se ridice la aceeaşi tărie artistică:

Cântaţi-o dar, popoară! În glasu-adânc al stranei
Voi mesteca legenda cea veche a Satanei.
O, Satan, geniu mândru, etern, al disperării,
Cu gemătul tău aspru ca murmurele mării – Pricep acum zâmbirea ta tristă, vorba-amară:

„Că tot ce e în lume e vrednic ca să piară”.
Tu ai smucit infernul ca să-l arunci în stele,
Cu cârduri uriaşe te-ai înălţat rebele,
Ai scos din rădăcină marea s-o-mproşti în soare,

Ai vrut s-arunci în chaos sistemele solare...
Ştiai că răutatea eternă-n ceruri trona
Că secole nătânge cu spaimă o-ncoronă!
O, de-aş vedea furtună că stelele desprinde,
Că-n cer talazuri nalte de negură întinde.
Că prin acele neguri demonii-n stoluri zboară
Şi lumea din adâncuri o scutură uşoară
Că pleava... Cerul cu sorii lui decade,
Se-nmormânteză-n chaos întins fără de fine,
Căzând negre şi stinse surpatele-i lumine...
Neantul se întinde
Pe spaţuri deşerte, pe lumile murinde.
Văzându-te striga-voi de-un dor nebun cuprins:
„Mărire ţie, Satan, de trei ori ai învins!”
Atuncea mă primeşte prin îngerii pieirii,
Mă-nvaţă şi pe mine cuvântul nimicirei
Adânc, demonic-rece. Ţi-o jur, astă ştiinţă
Eu aş striga-o-n lume c-o cruntă uşurinţă...
Atunci negreşte, soare... atunci să tremuri cer...
Atuncea saluta-voi eternul adevăr...
Şi liber, mare, mândru prin condamnarea lui,
A cerurilor scară în zbor am să o sui...
Să strig cu răzbunare pe buze-n lumi deşarte:
„Te blestăm, căci în lume de viaţă avui parte!”
/Fulgere/,
O, fulgeră-mă numai... o, joacă comedie,
Comediant bătrâne cu glas de vijelie!
Nu vezi că nu poţi face tu un mai mare bine
Decât pe vecinicie să mă omori pe mine?
Au crezi tu că eu tremur, dar vezi – mai cred în moarte – Ai fi prea blând să ai tu în mână-ţi astă soarte,
Aş râde-atunci de viaţă, muncind-o cu dispreţ.
Aş omorî în mine o sută de vieţi
Muncind în mine însumi al firii orice nerv,
Pieirea cea eternă în pieptu-mi să o serv...
Dar, vai, tu ştii prea bine că n-am să mor pe veci,
Că vis e a ta moarte cu slabe mâni şi reci,

La sorţi va pune iarăşi prin lumile din cer
Durerea mea cumplită – un veşnic Ahasver,
Ca cu acelaşi suflet din nou să reapară
Migraţiei eterne unealtă de ocară. – Puternice bătrâne, gigante... un pitic,
Căci tu nu eşti în stare să nimiceşti nimic”.

În tot ceea ce am spus până acum, am avut în vedere numai modalitatea titaniană a poeziei. Am afirmat ceva mai înainte că opera n-a fost dusă la desăvârşire şi imperfecţiunile ei sunt într-adevăr vizibile, atât în structura ei totală cât şi în amănunte. Faptul acesta nu interzice totuşi o bogată orchestrare a temelor poetice. Revolta sfârşită, o muzică dulce se aude şi scena este ocupată, alături de erou, de visuri, de somn, de vânt, de izvor, fiecare murmurându-şi ispită şi preamărindu-şi isprăvile. Ar fi aici prilejui unei apropieri în amănunt de Manfred al lui Byron. Operaţia aceasta, care ne duce în domeniul vast al literaturii comparate, nu poate fi întreprinsă însă acum *3.

Implicaţiuni mitologice am surprins şi în structura unui fit personaj titanian întâlnit în operă lui Eminescu, la Napoleon. Ceea ce ne-a preocupat cu acel prilej a fost să disociem elementul titanian de elementul genial, pe titan de geniu, deoarece aceste două personaje apar adeseori asociate în operă lui Eminescu. Şi făceam cu acelaşi prilej afirmaţia că din trăsături proprii ambelor personaje, se realizează imaginea lui Hyperion.

Este singura problemă ai cărei termeni primi îi voi aminti în scurtul timp ce ne stă la dispoziţie. Poezia s-ar impune să fie urmărită în procesul ei evolutiv şi în raportare la izvorul de la care porneşte, deoarece ea este un model strălucit de felul cum poetul român înţelegea să prelucreze materialul poetic, ridicându-i existenţa amorfă la înălţimea simbolului. Singură chestiune pe care îmi pot îngădui s-o pun şi căreia voi căuta să-i dau o soluţie, este aceea referitoare la natura personajului central, Hyperion.

După cum se ştie, punctul de plecare al poeziei este un basm cules de un călător german, Kunisch, care a trecut şi prin ţările noastre în călătoria pe care o întreprindea în imperiul turcesc, Basmul a fost publicat în cartea lui intitulată Bukarest und Stam-bul, apărută la Berlin în 1861. În originalul german, povestea era intitulată Dos Mădchen în goldenen Garten, adică Faţă în grădina de aur şi sub acest titlu ea a fost versificată mai întâi de Eminescu. Reluată mai târziu, tema este modificată şi organizată spre a susţine simbolic concepţia schopenhauerianã a poetului despre geniu. Într-adevăr, pe unul din manuscrisele operei, Eminescu notează că ceea ce l-a preocupat a fost să exprime soarta geniului pe pământ: dacă numele său este legat de eternitate, de eternitate se leagă şi izolarea sa, condamnarea sa la nefericire^ Calea ce desparte poema lui Eminescu în formă ei definitivă, publicată mai întâi în Almanahul Societăţii „România Junã” din Viena în 1883, de basmul cules de

Kunisch, a fost urmărită de aproape de Caracostea, în studiul său intitulat Creativitatea eminesciană şi, pentru că noi nu avem timpul, să reluăm problema, vă rog s-o urmăriţi acolo, li revine într-adevăr lui Caracostea meritul de a fi valorificat o afirmaţie fugară a poetului şi de a fi pus în circulaţie ştiinţifică izvorul poemei, după cum tot d-sale îi revine meritul de a fi urmărit în amănunt relaţiunile dintre forma germană a basmului şi traducerea lui românească.

Textul german şi traducerea lui românească pot fi urmărite acum în ediţia pe care Mazilu a dat-o la Academia Română în 1940. Studiul amintit vă va da prilejul să vedeţi că cele dinţii modificări ale basmului se datoresc chiar lui Kunisch, care ajunge să poetizeze pe unul din personaje, zmeul, şi că această poetizare este continuată în Faţă în grădina de aur a lui Eminescu şi dusă la ultima expresie în figură lui Hyperion, deoarece, într-o convertire geometrică de acţiuni şi personaje, în procesul genetic al operei Hyperion este forma ultimă pe care zmeul o atinge în evoluţia sa.

Înainte de a întreprinde analiza operei, se impune să semnalăm o problemă strâns legată de cele ce ne vor preocupa în legătură cu Luceafărul. După cum se ştie, cartea lui Kunisch cuprindea, în afară de basmul Fata în grădina de aur şi un altul, pe care Eminescu l-a versificat de asemenea, Die Jungfrau ohne Korper (Fecioara fără corp), în forma versificată de Eminescu el poartă titlul Miron şi frumoasă fără corp. În acest al doilea basm este vorba de un fecior de sat care ajunge să ia de soţie pe faţa împăratului. < Dar cu aceasta povestea nu ia capăt. Feciorul fusese sortit să năzuiască după ceea ce este mai de seamă în lume. Şi la câtva timp după nuntă el este frământat de dorinţa de a pleca în căutarea acestei arătări ideale.» Auzise într-adevăr că mai presus de orice fiinţă omenească este fecioară fără corp. El o află în cele din urmă în timp ce ea se scălda. Iubirii lui fierbinţi nu-i răspunde însă decât răceala gheţii: fecioara pe care o dorise atâta, pentru care sacrificase tot ce avea mai scump, era lipsită de corp şi nu putea astfel răspunde dragostei lui de forme pământeşti. O variantă fragmentară a ei explică fenomenul reluând tema din poezia La steaua care-a răsărit: fecioara exista pe când nu se vedea: azi se vede, dar nu mai există. Lipsit de căldura vieţii, Miron pleacă şi se întoarce la iubirea pământească a soţiei pe oare o părăsise. Viaţa i se pare acum lipsită de orice, farmec şi el se stinge de dorul unei iubiri ce nu se putea realiza. Faptul că Eminescu n-a revenit ulterior asupra acestei poeme ca să-i dea expresie definitivă, a fost explicat prin caracterul nehotărât al eroului, care oscila între chemarea cerului şi a pământului, între fecioara fără corp şi fata de împărat. Voi observa însă că această oscilare între chemarea cerului şi aceea a pământului ne întâmpină şi în Luceafărul şi că pe ea se întemeiază în parte dramatismul poemei. Poziţiile se inversează însă: Hyperion se hotărăşte să fie al pământului şi este respins de acesta, Miron se hotărăşte să fie al cerului, dar

nu se poate menţine în el.

Poema aducea, în tendinţele contradictorii ce sfâşiau sufletul eroului, virtualităţi superioare, ea putea fi convertită într-una din cele mai zguduitoare tragedii ale sufletului omenesc. Şi s-a observat cu toată dreptatea că un astfel de subiect putea reţine pe un scriitor ispitit de tragicul destinului omenesc, bunăoară pe Ibsen. El ar fi putut ispiti însă şi pe Eminescu şi dovada cea mai sigură este că l-a şi ispitit. Şi dacă el n-a revenit, împrejurarea trebuie explicată mai degrabă prin cariera lui poetică atât de scurtă; iar faptul că preferinţele sale s-au îndreptat către Luceafărul, mi poate fi separat de unele experienţe erotice ale poetului.

Mai mult însă. În ordinea aceasta trebuie să avem în vedere nu atât ceea ce nu aducea Miron, cât ceea ce aducea Hyperion. Am amintit puţin mai înainte că personajul din care el se dezvoltă treptat aparţine unei categorii aparte de fiinţe supra-pământene este vorba de un zmeu, aşadar de o divinitate neagră, de o divinitate a pământului. Cu terminologia consacrată de unele studii închinate recent romantismului, divinităţile acestea poartă numele de divinităţi „chtonice”. Cu aceste atribute de divinitate chtonică apare personajul şi în poema Fata în grădina de aur. Raportat la basmul german, el se diferenţiază însă esenţial. La Kunisch, zmeul nu este numai un îndrăgostit tiranic, el este capabil de cea mai mare răutate. Văzând că pierde pe fata iubită, pentru care fusese gata să ceară ştergerea nemuririi sale, el se răzbună: luă o brăţară de aur bătută cu pietre scumpe şi o aruncă în ramurile unui copac. Fata o văzu şi rugă pe iubitul său să oprească în loc calul pe care călătoreau şi să-i aducă brăţara. El coborî de pe cal şi se duse să i-o aducă. În vremea aceasta zmeul prăvăli o piatră grea asupra fetei, care rămase moartă pe loc. Copleşit de durere, feciorul se stinse şi el peste câteva zile. Aceasta fusese răzbunarea puternicului zmeu: cei doi îndrăgostiţi să nu moară deodată, dar să moară îndată.» Personajul este înfăţişat de Eminescu într-o atmosferă mult idealizată: el este copleşit de durere, dar durerea lui nu-l face să provoace moartea celor doi îndrăgostiţi. El vrea ca ei să fie fericiţi şi în toată viaţa să nu aibă decât un chin, acela de a nu muri deodată:

Cu faţa tristă le privi în urmă
Şi-ntinde mâna ca după-orice-i dus. – În fundul lumii, unde apa scurmă
Al mării sân – acolo ar fi dus.

Dacă-l iubea... Acuma plânsu-şi curmă;
„Fiţi fericiţi”, cu glasu-i stins a spus – Atât de fericiţi, cât viaţa toată
Un chin s-aveţi: de-a nu muri deodată.

De aici până la dezinteresarea totală a lui Hyperion de soarta celor doi

îndrăgostiţi calea a fost scurtată în mod simţitor. Vom reveni de altfel asupra finalului în care Luceafărul delinează dramatic poziţia umană faţă de cea divină şi care pune în lumină o trăsătură particulară a sufletului personajului.

Ceea ce trebuie reţinut din aceste date este faptul că zmeul este văzut că o divinitate a pământului. Adresându-i-se, Dumnezeu îi spune: „demone”; şi afirmă că nu este făptura mâinilor sale. Cu toată natura sa deosebită de natura divinităţilor cereşti, zmeul se simte totuşi în dependenţă de Dumnezeu, pe care îl roagă să-i şteargă nemurirea.

Am afirmat mai înainte că, într-o transpunere matematică de personaje şi de acţiuni, Hyperion este forma ultimă pe care o atinge zmeul; sub raport moral însă, Hyperion este gândit de poet pe o linie cu totul diferită, atât de diferită încât nu poate fi vorba de o transfigurare a primului personaj, de o schimbare a zmeului în Lu-ceafăr. Cu toate atributele sale excepţionale, cel dinţii aparţine pământului, în timp ce Hyperion aparţine cerului. S-ar putea face însă presupunerea că o vagă reminiscenţă a naturii iniţiale persistă totuşi şi că ea se traduce în postularea de către Luceafăr a formelor existenţei pământeşti. Şi ca origine ei sunt deosebiţi: zmeul aparţine mitologiei româneşti, în timp ce Hyperion este desprins din mitologia elină iar, deşi desprins de acolo, el nu păstrează toate trăsăturile titanului inţial. Acolo avem de a face cu un titan răsculat împotriva cerului, care îşi păstrează nealterată calitatea lui titaniană, în timp c& în poema lui Eminescu el se prezintă cu o structură foarte complexă. Pe de o parte, prin simţirea legii divine ca o povară, prin năzuinţa de a se libera de ea, prin postularea poziţiilor umane ce cad în afara firii sale şi prin intensitatea sentimentelor, Hyperion este într-adevăr un titan; pe de altă parte însă el este un izolat şi soluţia definitivă la care ajunge – izolarea în înălţime – este caracteristică geniului în concepţia schopenhaueriană. Hyperion apare aşadar că o natură complexă, în care fuzionează trăsături proprii titanului şi geniului. Am afirmat şi mai înainte că Eminescu ajunge, în urma experienţei sale intelectuale, să dea un coronament elegiac temei titaniene. Titanul său, care de altfel n-a căpătat niciodată o esenţă de excepţională puritate, se alterează progresiv, asociindu-şi tot mai numeroase trăsături ce caracterizau pe celălalt personaj excepţional cu care au lucrat în mod predilect romanticii, geniul.

Spre a înţelege aşadar personajul în structura sa, va trebui să ţinem seama nu numai de tema literară, ci şi de atitudinea sentimentală a poetului şi de experienţa lui intelectuală, la capătul carierei sale literare.

Reţinând toate elementele acestea, vom semnala în continuare câteva date de natură să ne facă să pătrundem mai adânc în esenţa poemei şi structura personajului. Ţin să fac totodată observaţia că în felul acesta suntem departe de a avea o imagine completă a poemei pe care în alte împrejurări vom urmări-o pe un plan cu mult mai vast.

Primul fapt ce se cere să fie remarcat este sporirea proporţiilor: j în vecinătatea cerului, umanul manifestă tendinţa unei depăşiri de sine, tendinţă ce nu realizează în cele din urmă o transgresiune a condiţiilor proprii. Fata iubită de Hyperion nu se izolează total, dar se izolează totuşi de gloată umană. Se izolează în primul rând prin originea ei: „din rude mari, împărăteşti", se diferenţiază prin frumuseţea ei afirmată pe plan absolut: „o preafrumoasă fată", dar şi contemplată în lipsa de definire a contururilor: „şi mândră-n toate cele". Se diferenţiază prin conjugarea tuturor acestor trăsături cu caracterul ei de unicitate în cadrul familiar: „şi era una la părinţi" – şi prin comparaţiile pe care aceste trăsături le motivează: „Cum e fecioara între sfinţi şi luna între stele". Şi peste toate acestea, atmosfera de ireal a începutului, care stabileşte cheia întregii poeme: „A fost odată ca-n poveşti, /A fost ca niciodată". Poetul recurge de data aceasta la formula consacrată a basmelor populare şi cu ajutorul ei izbuteşte să şteargă de la început ideea de timp istoric şi să creeze totodată ideea unui timp fabulos, prielnic înfloririi miturilor şi desfăşurării alegorice. Dar acestei formule el îi dă o nouă organizare, în primul rând, poetul elimină un moment esenţial din formula poporului: motivarea. Basmul popular începe invariabil cu: „A fost odată ca niciodată, că dacă n-ar fi nu s-ar povesti". Pentru un spirit realist, motivarea aceasta se face pe linia grotescului; pentru popor însă, pentru care fantasticul are o existenţă ca şi realul, va apare logică, j Spre a sublima caracterul ireal al faptelor narate, povestitorul popular este nevoit să extindă acest moment iniţial, încărcându-l de elemente fabuloase. Spre osebire de el, Eminescu condensează expresia şi o construieşte pe alte trepte, în basmul popular, ea este organizată pe simetria exterioară a rimei:

A fost odată
Ca niciodată
Că dacă n-ar fi
Nu s-ar povesti.

Poetul renunţă la acest aparat exterior şi facil: reţinând întreaga substanţă noţională a formulei populare, el ajunge la o simetrie de altă natură, o simetrie interioară, de idei, în genul simetriei ce caracterizează versetele biblice:

A fost odată ca-n poveşti,
A fost ca niciodată.

Nu intră în intenţia mea să întreprind o analiză formală a poeziei Luceafărul. Nu pot trece însă fără să semnalez un fapt esenţial: funcţiunea diferită a cezurei în cele două versuri. În cel dintâi ea cade după adverbul/odată şi versul tot are o cadenţă lină; în cel de al doilea însă, cezura

cade după verbul a fost, pe care ea îl izolează şi-l subliniază, dând întregului moment ideologic/sensul ireversibilului: a fost atunci, şi nu va mai fi niciodată *4. Tehnica poetului izolează deci naraţiunea într-un timp îndepărtat, în acel timp când lumea gândea în basme şi vorbea în poezii. Un timp de fabulă aşadar, şi un timp ireversibil în caracterele sale totodată. În acest timp de fabulă pătrund miresme biblice. Repetiţia verbului a fost are, după cum am văzut, aerul simetriilor biblice. Mai mult însă: în acest timp, care anunţă fabulă, cel dintâi personaj înaintează într-o cadenţă liturgică." Manuscrisele arată formele variate pe care le încearcă poetul în caracterizarea Cătălinei, înainte de a se opri la forma definitivă: „un ghiocel de fată", „o mult frumoasă fată", „un vlăstărel de fată", „un gungure de fată", „o dalie de fată", „o luminoasă fată" etc. În toate formele acestea pulsa ceva din anecdota biografică şi ele nu puteau satisface pe poet în această primă mişcare." Cătălina nu trebuia să apară de la început legată în mod indisolubil de pământ. Poetul o face să plutească într-o atmosferă de vrajă nocturnă şi să fie dominată de nostalgia cerului, ceea ce pare a întinde punţi de înţelegere între ea şi Hyperion. Excepţionalul năzuinţelor ei presupunea o structură excepţională şi poetul transpune totul, într-una din variantele poemei, în atmosferă puternică creştină. Citez tot pasajul, aşa cum apare în manuscrisul 2275:

A fost odată ca-n poveşti
A fost ca niciodată
Din rude mari împărăteşti
Fecioară preacurată.

Şi era una la părinţi
Şi una-n toate cele
Cum e Maria între sfinţi
Şi luna între stele.

„Fecioara preacurată" însemna însă prea mult pentru desfăşurarea ulterioară a poeziei. Ea se apropia prea mult de Luceafăr şi se depărta prea mult, de Cătălin, ca să mai poată motiva conflictul moral. De aceea poetul este obligat să acordeze personajul în vederea situaţiilor următoare, menţinând tonul şi inflexiunea biblică a caracterizării, subliniindu-i unicitatea prin comparaţia cu Fecioară, Cătălina devine „o prea frumoasă fată", ceea ce însemnează, în ultimă analiză, o poziţie medie, de pe care se poate înălţa către Hyperion sau coborî către Cătălin.

Nu voi insista asupra coardelor multiple pe care le are sufletul său. Potrivindu-se pe de o parte cu pajul „guraliv şi de nimic", fata este totuşi în stare să simtă ispita iubirii demonice a lui Hyperion şi în apropierea lui ea se transfigurează în parte, în jurul ei se ţese o atmosferă densă de halucinaţie.

Nimic din aceste oscilări în firea norocosului paj, a cărui viaţă se desfăşoară între cupele cu vin şi rochiile împărătesei. La polul opus se află Hyperion. Fiu al cerului şi al pământului în mitologia elină, şi tată al soarelui, el este dislocat de poet din aceste raporturi familiale, mitologice şi văzut diferit de la un moment al poemei la altul. Ceea ce se reţine din vechiul titan este ideea de astru luminos, de natură frământată în postularea unei forme ce-l depăşeşte, precum şi proiectarea întregii sale acţiuni într-un timp şi un spaţiu de proporţii gigantice. Imaginea cerului, sau mai exact imaginea? Astrelor, şi aceea a mării i se asociază constant. Din spaţiul ei limitat – un colţ de fereastră – Cătălina îl vede pentru prima dată. Micimea ei pământească n-o împiedică să perceapă dimensiunile lui excepţionale:

Privea în zare cum pe mări
Răsare şi străluce,
Pe mişcătoarele cărări
Corăbii negre duce.

Hyperion apare în mintea ei ca o imagine complexă: lumină călăuzitoare, imensitate nestabilă a mării, timp care înnegreşte corăbiile. - Excepţionalul firii sale se oglindeşte şi în întrupările lui excepţionale. Nu este pentru prima dată când o fiinţă supraomenească ia corp omenesc, în poezia lui Eminescu. În ordinea aceasta se impune să amintim în primul rând pe Arald, eroul strigoi din Strigoii, şi alături de el pe Călin, zburătorul îndrăgostit de faţă de împărat din povestea cu acelaşi nume. Şi unul şi altul rămân însă în zone diferite, în forme care preced pe acelea din Luceafărul, ideea întrupării unei fiinţe superioare ne întâmpină într-o operă ne-publicată şi pe care cercetarea anterioară n-a pus-o la contribuţie în explicarea poemei ce ne preocupă. Opera aceasta, lipsită de titlu, ar putea fi intitulată Zburătorul.

Ea este cuprinsă în manuscrisul 2262 al Academiei Române şi pasajul care ne interesează sună în felul următor: zburătorii

Vin din rumenirea serii
Şi din fundul sfânt al mării
Vin din ploaia cea cu soare
Şi din dor de fată mare.

Îi vede
Cine-i crede,
Le năzare
La oricare
I-a chemat din noapte mare.

De-ndrăgeşte vreo fată
Ca luceafăr i se-arată,
Dar din nouri se repede
La pământ unde o vede
Şi-n cărare îi răsare
De la creştet la picioare;
Ochii negri-ntunecoşi
I se uită mângâioşi!
În păr negru stele poartă
Dară alba faţă-i moartă.
Ori se face nor de ploaie
Care cade în şiroaie
Şi burează-aşa de lin
Prin perdelele de în
Şi-n fereastră ca-ntr-un prag
Se arată nalt şi drag.
Cu păr lung de aur moale
Şi cu ochii plin de jale.
Trestie-l încununează
Hainele îi scânteiază,
Haine lungi şi străvezii,
Pare-un mort cu ochii vii.

Pasajul prinde, în linii mari, treptele pe care se realizează prima încorporare omenească a lui Hyperion. Şi totuşi, câtă diferenţă! Fiul cerului se mişcă într-un spaţiu urieşesc şi cuvintele lui măsoară distanţele ce-i despart. Iar parcurgerea acestor distanţe despărţitoare uriaşe măsoară în acelaşi timp şi tensiunea înaltă a sentimentelor de care el este însufleţit. Amintind rând pe rând imaginea divinităţilor marine înarmate cu toiagul încununat cu trestie, pe aceea a unui tânăr voievod medieval şi pe aceea a cunoscutei statui antice pe ai cărei umeri goi se încheie un vânăt giulgiu, imaginea lui se refuză totuşi lumii pământeşti, ea pluteşte în atmosfera altei lumi, în care materia apare rarefiată şi pătrunsă de spirit:

Iar umbra feţei străvezii
E albă ca de ceară – Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie-n afară.

Cea de a doua întrupare aduce o progresie pe linia despărţitoare. Naşterea lui în lumea pământească este însoţită de fenomene cereşti excepţionale: rotirea cerului, văpăile rumene care se întind peste faţa pământului. Şi zeul se naşte, nu din „adânc necunoscut” ca prima oară, ci

asemenea planetelor dintr-una din satire, din văile haosului. S-a observat încă de mai înainte că uzul ne-a făcut să trecem peste unele imagini eminesciene fără să le simţim adâncurile. O astfel de imagine este aceea care ne preocupă luceafărul se încheagă, chip mândru, „din a haosului văi”. Haosul are, pentru Eminescu, aspectul accidentat; el are văi din care se ridică lumi întregi, roiuri de planete. Nu numai în Luceafărul. Într-un fragment izolat cuprins în manuscrisul 2262 al Academiei Române, întâlnim versurile următoare, ilustrative pentru concepţia orfică a poetului:

De-ar fi aruncat în caos arfa-i de cântări îmflată,
Învelită-n a lui geniu ca-ntr-o mreajă luminată,
Lumile-n câmpii de caos după ea s-ar fi luat,
Turmele de sori de aur, roiuri mari de lune pale.
Râuri ca de stele valuri prinse de o dulce jale
Ar fi curs încet la vale, vecinie s-ar fi cufundat.

Şi şters, în aceeaşi operă versul caracteristic:

Un convoi cosmogonic.

Versurile nu pot fi amintite numai spre a ilustra orfismul poetului. În viziunea largă pe care ele o creează se definesc proporţiile personajelor ce se agită în aceste peisaje de cosmogonie.; Răsărit din aceleaşi văi ale haosului din care răsăreau turme de sori de aur şi roiuri mari de lune pale, din aceleaşi văi în care cosmogonia curgea ca un convoi, Hyperion va fi imaginat el însuşi cu proporţiile gigantice ale acestora.

La chemările îndrăgostitei fete de împărat, un titan se ridica din adâncurile haosului. Şi ea îi simte firea extraordinară; îl ştie „răsărit din liniştea uitării”; îl ştie dând „orizont nemărginit singurătăţii mării”, şi vede cum „ale apei valuri trec călătorind spre dânsul”. Vremelnicia şi mărginitul ei se simt copleşite de eternitatea şi infinitul lui; – Mai mult decât oriunde, firea titaniană a personajului se desfăşoară în călătoria către divinitate şi în convorbirea dintre zeu şi Pasajul este cunoscut tuturor, dar discuţia lui ne obligă să-l împrospătăm în memoria noastră:

Porni Luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atâtea clipe.

Un cer de stele dedesubt,

Deasupra-i cer de stele – Părea un fulger nentrerupt
Rătăcitor prin ele.

Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dinţii,
Cum izvorau lumine;

Cum izvorând îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gând purtat de dor,
Pân' piere totul, totul;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

– ” De greul negrei vecinicii,
Părinte, mă desleagă
Şi lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii scară-ntreagă;

O, cere-mi, Doamne, orice preţ,
Dar dă-mi o altă soarte,
Căci tu izvor eşti de vieţi
Şi dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O oră de iubire...

Din chaos Doamne-am apărut
Şi m-aş întoarce-n chaos...
Şi din repaos m-am născut
Mi-e sete de repaos”.

– ” Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip şi nume;

Tu vrei un om să te socoti,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toţi,
S-ar naşte iarăşi oameni.

Ei numai doar' durează-n vânt
Deşerte idealuri – Când valuri află un mormânt
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;

Părând pe veci a răsări
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toţi se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte.

Iar tu, Hyperion rămâi,
Oriunde ai apune...
Cere-mi – cuvântul meu de-ntâi,
Să-ţi dau înţelepciune?

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cântare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare?

Vrei poate-n faptă să arăţi
Dreptate şi tărie?

Ţi-aş da pământul în bucăţi
Să-l faci împărăţie.

Îţi dau catarg lângă catarg,
Oştiri spre a străbate
Pământu-n lung şi marea-n larg,
Dar moartea nu se poate...

Şi pentru cine vrei să mori?
Întoarce-te, te-ndreaptă
Spre-acel pământ rătăcitor
Şi vezi ce te aşteaptă”.

Este o călătorie regresivă pe linia timpului, în cursul căreia Luceafărul trăieşte în sens invers istoria creaţiunii, până când ajunge, în spaţiu, deasupra liniei ce desparte cosmosul de meta-cosmos, iar în timp, în momentul iniţial al procesului cosmogonic şi chiar, dincolo de acesta/în acel vacuum originar ce precede geneza lumilor mensurabile. Acolo unde ajunge el lipsesc condiţiile cunoaşterii umane – ale cunoaşterii imaginate în spirit kantian: nici spaţiu pe care să se fixeze hotare, nici timp, care, acolo, încearcă zadarnic să se nască din goluri. Dar golul, vacuitatea, este pătruns de o sete care soarbe, de setea oarbei uitări, a schopenhauerienei Nirvana. O dată cu stingerea mijloacelor de cunoaştere se stinge şi organul cunoscător -ochiul care cunoaşte – şi peste totul se întind apele oarbe ale nimicului. Uriaşul, ale cărui aripi creşteau în cer şi care străbătea ca un fulger printre lumile de stele, depăşeşte astfel creaţiunea şi îşi defineşte pe calea această natură: el este mai presus de spaţiu şi timp, este mai presus de moarte. Aceasta este condiţia lui, prin aceasta el este asemănător lui Dumnezeu, care-l face conştient de eternitatea şi ubicuitatea lor. Şi prin aceasta se deosebesc de roiul uman, care durează în timp, se-ntinde în spaţiu, apare şi dispare într-o grotescă repetare de sine însuşi: fenomene izolate ce se nasc din curgerea aceleiaşi materii în aceleaşi forme, etern aceleaşi.

Dar peste titanul care străbate spaţiul şi timpul depăşind începuturile istorice ale creaţiunii, alchimia îndoielii filozofice s-a abătut Formă originară, el este ursit eternităţii; eternitatea îl oboseşte însă şi Hyperion cere încadrarea în seria lumii fenomenale, dispersarea în haos, stingerea în repaosul etern. Postularea umanului, cu atributul repetiţiei infinite pe care i-l conferă Schopenhauer, nu este compatibilă însă cu natură divină a lui. Şi nici cu posibilităţile sale de cunoaştere, care îl vor duce în cele din urmă la mântuire.

Am afirmat însă că «Eminescu a văzut în Hyperion un personaj complex. – Un titan care şi-a însuşit unele trăsături proprii geniului în concepţia lui

Schopenhauei^Faptul acesta a scăpat lui Maiorescu. Criticul vede linear şi el caută să reducă la unitate personajul. – Operaţie cu desăvârşire irealizabilă, deoarece Hyperion poartă întipărite aceste caractere în toate actele sale. Maiorescu elimină însă, în forma pe care el o publică în ediţia sa, pasajul cel mai revelator pentru dualitatea firii Luceafărului. Am afirmat mai înainte că trăsătura cea mai proprie geniului este spiritul contemplativ, în timp ce trăsătura cea mai proprie titanului este acţiunea. Şi atunci când Dumnezeu propune lui Hyperion să-i dea puterea să stabilească, cu armele, dreptatea şi tăria pe faţa pământu-lui, el nu se adresează geniului contemplativ, ci titanului activ. Este drept, formele acţiunii titanice au fost adânc schimbate. Titanismul nu însemnează însă numai năzuinţa unei eliberări prin acţiune fizică; adeseori întregul proces titanian se localizează în lumea morală. De ordin moral este conflictul în cazul poemei Luceafărul. Hyperion simte opresiunea legii divine de sub imperiul căreia doreşte să se sustragă; el simte totodată chemarea condiţiunii umane. Conflictul între divin şi uman, între cer şi pământ, care ne întâmpină adeseori în literatura titanianâ a romantismului, se desfăşoară de data aceasta în conştiinţa personajului?

Titanismul se realizează în acelaşi timp şi în condiţiile accesorii în care se manifestă acţiunea personajului. Eminescu are aici – şi în numeroase alte momente din opera sa – viziunea spaţiilor infinite; el are totodată un sentiment particular al timpului, care în operă lui se colorează adeseori în sens mitologici El are pe deasupra însuşirea de a gândi timpul în forme negative: o fiinţă organică supusă fenomenului morţii, care-o transformă în eternitate – eternitatea inexistenţei. Şi îl gândeşte uneori în curgerea lui eternă, un timp lichefiat, care te plouă oriunde şi ori când:

De asupră-ţi şi-mprejuru-ţi vremea parc-auzi căzând
Ici în valuri tânguioase, colo dulce picurând.

Etern în existenţa lui; gigantic în repartizarea lui în faze istorice şi mitologice; redus la planul unui prezent etern: indiferent de formele în care este gândit, timpul se asociază prin proporţiile sale proporţiilor infinite ale spaţiului şi laolaltă definesc genul titanian al acţiunii Luceafărului, acţiune determinată la rândul ei de tensiunea înaltă a sentimentelor.

Încheierea poeziei se face însă pe linie schopenhauerianâ. Am avut prilejul mai înainte să semnalăm – urmărind procesul genetic al Odei în metru antic – convertirea titanului în geniu, în cazul Luceafărului procesul acesta nu are loc, cele două personaje existând simultan Hyperion nu este numai o prelungire a fabulei titaniene, el este totodată şi întruparea geniului în felul cum îl imaginează filozoful german: un izolat în superioritatea sa, un neînţeles în superioritatea sa, şi, în cele din urmă, un înfrânt în avânturile sale «după cum un înfrânt în avânturile sale ne apărea şi acel personaj titaniary – poporul

răsculat împotriva împăratului şi a legilor sale -, în împărat şi proletar. Şi în amândouă cazurile, în titanul istoriei şi în titanul mitologic, soluţia negativă era datorită într-o mare măsură experienţei intelectuale a poetului.

Dar prin acest aspect al său, titanismul devine însăşi formula de reacţiune a vieţii sufleteşti a poetului, care cunoaşte o primă mişcare de puternic avânt, încoronată în cele din urmă de un larg cuprinzător gest negativ. Afirmaţia iniţială, supusă unui proces de clarificare prin raţiune, ajunge astfel să se încheie într-o negaţie totală.

'Demonism, Mureşanu, Luceafărul şi, pe alt plan, împărat şi proletar definesc cele mai de seamă formule pe care tema titaniană le îmbracă în poezia lui Eminescu. Sânt însă numeroase împrejurările în care poetul face să funcţioneze cadrul titanian al temei, fără ca personajul să-şi facă apariţia într-însul. Acest aspect nou nu poate fi urmărit aici. El ne-ar obliga să intrăm într-o analiză amănunţită a imaginii timpului şi spaţiului în operă lui, şi în ordinea aceasta nu ne sunt îngăduite decât câteva trăsături cu totul generale.

Intra totuşi în proiectul iniţial al cursului meu şi intenţia de a urmări în amănunt mijloacele prin care Eminescu izbuteşte să creeze sentimentul infinitului şi al timpului etern. Un loc important ar fi ocupat în acest capitol analiza a două imagini imaginea mării *6 şi aceea a astrului: a mării care apare în primul rând agitându-şi plăcile sure ale valurilor şi se extinde şi se pierde în cele din urmă difuză în imensitatea haosului; a astrului, care în scânteierea sa, egală ei înseşi că durată şi intensitate, pare făcut să măsoare un timp care n-a început niciodată şi nu va înceta niciodată. Ambele imagini puteau fi urmărite însă foarte de aproape în poema care ne preocupă şi ale cărei caractere artistice le-ar ţi pus într-o lumină particulară.

Amânând operaţia pentru data când acest curs ar putea vedea lumina tiparului, semnalez în continuare o nouă problemă, care de asemenea s-ar impune să fie soluţionată spre a avea imaginea justă a lirismului lui Eminescu.

Este vorba de caracterul obiectiv al acestui lirism, caracter frecvent, fără să fie exclusiv *7, în cazul poemei Luceafărul, el merge atât de departe încât îmbracă forma de baladă. Explicaţia, de data aceasta, este uşoară: ea este de ordin genetic. Opera de la care porneşte poetul este un basm, aşadar o operă epică şi caracterul obiectiv al acesteia se traduce în formă de baladă pe care o îmbracă poema. Voi remarca însă în continuare că această formă rămâne un element secundar, o calitate accesorie a operei. Spre a se realiza artistic, tema titaniană presupune fabulă, presupune naraţiunea sau dramatizarea acţiunii; aşadar, epica sau dramatică. Dar în formă epică a Luceafărului fabula titaniană nu s-a menţinut, ea s-a sfărmat, lăsând numai unele trăsături proprii, destinate şi acestea să îndeplinească o funcţiune de simbol. Aparatură externă epică, funcţiunea simbolică, toate aceste trăsături împiedică irupţia lirică în poemă şi menţin întreaga operă în zona semnificaţiilor obiective, pe care în alte părţi

Eminescu n-o atinge decât prin intervertirea funcţiunii epitetului: eliminarea epitetului liric, afectiv, şi înlocuirea lui cu epitetul obiectiv, epic *8. Am avut de altfel mai înainte prilejul să urmărim de aproape procedeul prin care poetul realizează izolarea în depărtare a imaginii şi obiectivarea ei, arătând funcţiunea specială pe care metafora o îndeplineşte faţă de comparaţie, în poezia Mortua est.

Am vorbit adeseori de crearea planurilor secundare de rezonanţă ale lirismului eminescian. Poezia lui Eminescu este ca o partitură imensă, în care vibraţiile puternice ale notelor apropiate de noi sunt acoperite şi îndulcite de sunete stinse, venite din depărtare. Pe planuri multiple se realizează chiar cele mai lirice poezii eminesciene, în Mortua est bunăoară, expresia directă a disperării se atenuează prin meditaţia filozofică pe de o parte, prin descrierea spaţiului ceresc şi a timpului nocturn pe de altă parte, în care poetul nu mai rămâne implicat în tablou, ci se detaşează de el, îl defineşte în epitete obiective, îl izolează în depărtare şi-l contemplă acolo. Cu atât mai firească apare această detaşare a imaginii în Luceafărul, în care pulsaţiile lirice ale interiorului sunt temperate de formele obiective ale naraţiunii epice.

Cu indicarea acestor date sumare în legătură cu Luceafărul închei analiza pe care am închinat-o poeziei eminesciene. O privire retrospectivă şi semnalarea unor trăsături caracteristice acestei poezii vor forma obiectul lecţiei de încheiere.

<NOTE>

1. Este vorba despre Maximilian Rudwin, Satâre et le satanisme dans l'oeuvre de Victor Hugo, Paris, 1926; Claudins Grillet, Le Diable dans la litterature au XIX-e siecle, Lyon-Paris, 1935; V. Cerny, Essai sur le titanisme dans la poesie romantique occidentale entre 1815 et 1850, Praga, 1935; Heinz Lange, Der dämonische Byron, Marburg, 1935.

2. Pentru elaborarea titlului şi pentru semnificaţia termenului de „naturi catilinare”, v. notele la Geniu pustiu, în Eminescu, Opere, ediţie critică întemeiată de Perpessicius, vol. VII, Proza literară, Bucureşti, 1977. Despre proza eminesciană în genere, E. Simion, Proza lui Eminescu, Bucureşti, 1964. O lucrare de prezentare a prozei este – în ciuda titlului promiţător – şi cartea lui N. Ciobanu, Eminescu, Structurile fantasticului narativ, Iaşi, 1984 („Eminesciana”). O foarte amplă prezentare a romanului Geniu pustiu în Minai Drăgan, Interpretări, vol. II, Iaşi, 1986 („Eminesciana”).

3. „Operaţia” a fost întreprinsă ulterior de Vasile Voija: Eminescu şi Byron, un paralelism literar, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai”, Series Philologia, Cluj, 1968, fâşc. 2.

4. Pentru analiza versificaţiei (sub aspect preponderent tehnic şi fără subtilitatea interpretării lui D. Popovici), v. L. Gâldi, Stilul poetic al lui Mihai

Eminescu, Bucureşti, 1964, p. 165-192.

5. V. În acest sens interpretarea – cu puncte de plecare în Jung şi Bachelard – dată poemului de Marin Mincu, în M. Eminescu, Luceafărul, Bucureşti, 1978, în colecţia „Texte comentate”.

6. Proiect realizat ulterior de I. Dumitrescu, Metafora mării în poezia lui Eminescu, Bucureşti, 1972.

7. T. Vianu, Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu, în Studii de literatură română, p. 303-309.

8. V. Tudor Vianu, Epitetul eminescian, în Studii de stilistică, Bucureşti, 1968; Dumitru Irimia, Limbajul poetic eminescian, Iaşi, 1979 („Eminesciana”).

<Titlu> ÎNCHEIERE

Împrejurările ne obligă să renunţăm la o parte din problemele anunţate în cursul expunerii noastre anterioare; ele ne impun totodată să trecem în grabă în revistă unele capitole din opera poetului şi să dăm o concentrare excesivă altora, de importanţă primordială. Analiza la care a fost supusă opera poetului prezintă aşadar un caracter fragmentar. De aceste condiţiuni se resimt îndeosebi cele din urmă lecţii, acelea închinate Luceafărului, care ar fi trebuit să constituie punctul culminant în economia cursului şi care au devenit expunerea schematizată a unor puncte de vedere. Sunt apoi poezii asupra cărora nu mi-a fost îngăduit să insist în nici un fel. Problema de literatură comparată ne-ar fi pus cunoscută poema Strigoii; raportul cu literatura poporană îl impunea poema Călin: o adâncire a Scrisorilor ne-ar fi pus în situaţia de a vedea în ce fel funcţionează la Eminescu antiteza romantică; analiza Melancolic: ne-ar fi arătat căile cele mai proprii de interiorizare ale lirismulu, eminescian.

Dar dacă nu toate problemele au putut fi dezbătute, am căutat totuşi să sesizez trăsăturile cele mai proprii artei eminesciene şi implicit să fixez locul poetului în cadrele literaturii române.

Cea dintâi observaţie care se impune să fie făcută se referă la linia sa de evoluţie. Este o deosebire esenţială între poetul din începuturi şi autorul Luceafărului, o deosebire care nu vizează numai formele de artă, ci care se referă la intuiţia propriu-zisă a lumii. Nedegajată din pasta comună a literaturii vremii, poezia din acei timp este adeseori patriotardă şi grandilocventă, are cultul banal al valorilor de circulaţie ale epocii şi se încarcă de formulele arte: curente. Bolintineanu se poate recunoaşte cu uşurinţă în versurile tânărului poet, şi tot aşa şi Vasile Alecsandri. Dar chiar de atunci Eminescu aducea o trăsătură care avea să constituie una din notei e de căpetenie ale artei sale: disciplina clasică a temei literare. Caracteristică mi se părea în ordinea aceasta poezia De-aş avea, replice eminesciană a cunoscutei Doine a lui Alecsandri. Ceea ce caracteriza poezia lui Eminescu faţă de arborescenta operă a bardului

de la Mirceşti era năzuinţa de degajare a temei literare, de construire unitară a ei.

Opera din începuturi şi, sub un anumit unghi, şi aceea a maturităţii sale se resimt de multiple influenţe, interne şi externe. Care dintre acestea să fie notată cu precădere? Să ne gândim la incidentalele întâlniri cu Goethe sau cu Schiller? La acelea, tot atât de incidentale, cu Heine sau cu Hugo? La anumiţi decadenţi de specia lui Hyeronimus Lorm? Să ne gândim la influenţa clasicilor, a celor antici îndeosebi? Mai presus de toate acestea se află incontestabil influenţa literaturii poporane, asupra căreia au insistat în nenumărate rânduri exegeţii operei eminesciene. Dacă avem însă în vedere influenţa exercitată de marii scriitori, cea mai de seamă este fără îndoială aceea a lui Byron. Nu ne găsim în prezenţa unei influenţe care să se poată urmări în detalii paralele; este vorba numai de o influenţă de temă generală şi de linie generală, care se identifică însă cu cea mai mare uşurinţă.

Cultul pentru marele poet englez îl moştenea Eminescu de la generaţia premergătoare şi îl împărtăşea cu generaţia sa. Să ne gândim numai ce însemnează byronism pentru opera unui poet ca Grandea, în a cărui societate Eminescu se află o vreme, sau pentru un poet ca Baronzi, faţă de opera căruia el aducea o îndreptăţită apreciere. Byron intra apoi într-o mare măsură în formula grandilocventă a romantismului român şi Eminescu, care cunoaşte de altfel direct şi adânc opera lui, putea să recepţioneze anticipat anumite aspecte ale ei şi pe această cale mijlocită. Poetul englez îl influenţează îndeosebi în operă din începuturi şi în aceea a primei maturităţi. Acum se construieşte în poezia eminesciană imaginea titanului, la care poetul va reveni de altfel şi mai târziu; acum, şi sub această influenţă, el va însuşi organic viziunea byroniană a spaţiului şi timpului, care vor beneficia însă de meditaţia ulterioară a filozofiei kantiene şi schopenhaueriene şi vor dezvolta valenţe proprii.

A doua influenţă puternică ce se exercită asupra lui Eminescu este datorită lui Schopenhauer. Kant însuşi a lăsat urme puternice în gândirea sa şi influenţa lui se poate urmări în anumite pagini de literatură eminesciană. Ea nu este însă o influenţă modelatoare, aşa cum este influenţa marelui pesimist. Acesta contribuie să dea o directivă nouă vieţii sufleteşti a poetului, pe care-l ajută să-şi descopere vocaţia originară. Discipolul lui Byron nu era, după cum nu era nici poetul englez, un optimist. Firea lui reflexivă depăşea însă formula poetică byroniană şi dacă el era sortit să facă să se audă un cântec nou, necunoscut până atunci în literatura lumii, acest cântec trebuia să izvorască tocmai din acele zone particulare, în care gândirea filozofului aruncă o lumină vie, dar pe care poetul le-ar fi explorat şi fără ajutorul ei.

Pentru că dincolo de aceste influenţe, care l-au ajutat să se găsească mai curând, pe deasupra lor şi mai puternică decât ele este personalitatea poetului, coincidentă într-o largă măsură personalităţii lui Byron şi Schopenhauer, dar cu

puternice trăsături proprii în acelaşi timp.

Măsura a ceea ce Eminescu ar fi putut să creeze în afara influenţei schopenhaueriene ne este dată de elegia Mortua est, cea dintâi mare încordare a sentimentelor sale titaniene, cea dintâi mare realizare poetică a sa şi cea mai de seamă elegie închinată morţii iubitei în literatura română. Adâncirea voluptuoasă în durere se conjugă aici cu negaţia byroniană a divinităţii şi totul se consumă într-o atmosferă apocaliptică. Pesimismul acesta, care urcă treptele cele mai înalte ale disperării, ajunge la un moment dat să realizeze o viziune cosmică anarhică, cu lumi care se cern căzând succesiv pradă morţii eterne. Şi aceasta, într-o poezie în care poetul nu era lipsit totuşi de un simţ al construcţiei şi în care conflictul ezitase vreme îndelungată între soluţia antică sau cea romantică. Ceea ce se realiza însă din aceste prime mişcări era viziunea infinită a spaţiului şi coloratura mitologică a timpului estetic al operei – două trăsături pe care le vom întâlni frecvent în operă lui Eminescu. Poetul român este într-adevăr un spirit care se mişcă pe linii incomensurabile. Chiar în poeziile sale care se resimt într-o mai mare măsură de influenţa disciplinei clasice, în Odă în metru antic bunăoară şi, pe altă linie, în Luceafărul, ordonarea şi limitarea formelor rămân de zonă exterioară; poezia se construieşte în forme ce se percep în limitele lor, dar care nu interzic vastele viziuni: arhitectura clasică a Luceafărului permite exprimarea sentimentului spaţiilor infinite şi pasajul în care Hyperion este înfăţişat în călătoria sa către Dumnezeu este, sub raportul acesta, unul dintre cele mai caracteristice din întreaga literatură a lumii.

De origine byroniană, dar corespunzând într-o largă măsură structurii proprii, sentimentul infinitului şi al eternităţii rezultă în primul rând din funcţiunea fibrei titaniene a poetului român. Dar, am afirmat puţin mai înainte, ele beneficiază totodată de influenţa ulterioară a filozofiei kantiene şi mai cu seamă de influenţa lui Schopenhauer, a cărui concepţie filozofică era ea însăşi de natură să fortifice poziţia titaniană. Influenţa lui Schopenhauer^ a avut însă şi un alt rezultat pentru opera poetului român. În formele lui originare, pesimismul eminescian izvora din condiţiuni proprii, se altoia pe stările de sentiment personale. Mizeria morală proprie îl motiva. Filozofia schopenhaueriană face însă pe poet să înţeleagă resorturile universale ale mizeriei umane, îl face să înţeleagă condiţia meschisă a întregii existenţe. Sentimentele sale negative capătă astfel un suport puternic în concepţia filozofului, iar durerea lui, care putea atinge forma disperării în legătură cu soarta proprie, ajunge să se lumineze şi să se convertească în durere pentru soarta întregii lumi: motivarea lor filozofică face ca sentimentele negativiste ale poetului să ancoreze în cele din urmă în resemnare în faţa legii fatale, care hotărâse o inevitabilă înfrângere oricărui avânt.

Afirmaţie şi negaţie, având şi înfrângere, Eminescu dovedeşte încă din începuturile sale poetice o structură sufletească de natură demonică. Concentrarea antinomiilor, în care Goethe vedea trăsătura caracteristică fundamentală a demonicului, îşi asociază la poetul român actul revoluţionar, ceea ce converteşte pe demonul negativist într-un titan a toate cutezător. Nu Mephisto, demonul „raisonneur" încărcat de contradicţii, este idealul său, ci Prometeu, zeul care a înfruntat pe zeu şi a căzut înfrânt de acesta.

Prin această structură a spiritului său şi prin această trăsătură a artei sale, Eminescu se leagă puternic de romantism. Poetul român este însă în acelaşi timp în fluxul literaturii contemporane, din care recepţionează anumite date. Natural, nu poate fi vorba de o îndrumare a lui în sens realist, şi cu atât mai puţin în sens naturalist. Secolul a cunoscut, însă, în cea de a doua jumătate a lui o bogată înflorire a literaturii decadente: cult exagerat al formelor, cult al voluptăţii şi, în ordine filozofică, pesimism: de esenţă schopenhauerianã sau străin acestui curent de gândire, dar pesimism puternic. Eminescu însuşi a putut fi acuzat de decadentism. Poezia lui aduce într-adevăr cultul formelor, ea este o poezie a marilor voluptăţi, ea este în acelaşi timp o poezie adânc pesimistă. Decadenţii sunt spirite blazate, lipsite de încrederea în marile idealuri ale omenirii. Şi Eminescu este el însuşi lipsit de această încredere. El îşi dă seama de scepticismul funciar al epocii sale, îşi dă seama că el însuşi este atins de boala secolului şi înţelege să ia atitudine împotriva ei. Ca o reacţiune în sens prerafaelit ne-a apărut poezia Epigonii, în care Eminescu cerea revenirea la o artă însufleţită de credinţa adâncă. Şi cu toate că nu practică în mod constant, în operă lui, concepţia artei în funcţiune socială, el este adus în mai multe rânduri să formuleze principiul şi să preamărească pe poetul profet în genul lui Heliade, conducător de popoare şi creator de societăţi.

Analiza noastră nu s-a putut aplica decât într-o mică măsură operelor privite în mod izolat. Ceea ce ne-a reţinut într-o măsură mai mare a fost să urmărim aspectele ei fundamentale; faptul nu însemnează însă sacrificarea criteriilor estetice, ci numai una dintre multele modalităţi de ordonare a materialului ce se oferea cercetării. Am stabilit astfel în primul rând marile teme de care poetul se simte atras în mod particular, teme pe care le-am văzut nu numai în forme izolate şi pure, ci şi în contaminări şi interferenţe pline de semnificaţii. Poezia socială, poezia erotică, poezia mitologică şi cea titaniană ni s-au părut că se delinează clar în operă poetului român şi asupra lor am insistat fără să ignorăm totuşi existenţa unor note diferite, amintite de noi în treacăt. Poezia socială am înţeles-o însă;

În sensul unei poezii a societăţii umane, a acelei colectivităţi numită de antici civitas, privită în evoluţia ei istorică pe de o parte, în perspectiva ei viitoare pe de altă parte. Atitudinea aceasta ne-a fost impusă de împrejurarea

că în operă lui Eminescu poezia societăţii apare adeseori legată de trecut, de istorie, fapt explicabil la un poet înzestrat cu un. Foarte puternic sentiment al istoriei. Cetatea umană este contemplată de el în permanentă ei devenire şi în nenumăratele raporturi ce se creează între indivizi şi clasele ce o compun, dar şi în dependenţa ei de legile istorice ce o conduc. El o vede astfel în reeditările ei în cicluri succesive de civilizaţie, care ascultă de legea fundamentală a evoluţiei şi regresiunii.

Concepţia este ilustrată în nenumărate momente din opera poetului. Dintre acestea am amintit în primul rând Memento mori, poema care subliniază legea sumbră a fatalităţii, în spiritul căreia omenirea este sortită să refacă în etern acelaşi proces, să se zbată, între aceleaşi limite pe care nu le va putea depăşi niciodată. Oricât de numeroase ar fi ciclurile de civilizaţie în care ea s-ar realiza, ele sunt ursite să refacă aceeaşi linie evolutivă şi să se stingă fiecare fără să fi dus cu un pas mai departe progresul uman.

Societatea nu este privită însă numai în structura ei generală, ci şi în raporturile care se creează între ea şi individul izolat. Pentru Eminescu, discipolul lui Schopenhauer, indivizii îşi sunt identici nu numai prin esenţa lor, ci şi prin destinul ultim căruia nu se pot sustrage. Faptul acesta nu-i împiedică însă că în efemera lor existenţă să construiască ziduri despărţitoare între dânşii şi să năzuiască să le sfarme. Cea mai caracteristică poezie ce se poate aminti în această ordine mi s-a părut cunoscută împărat şi proletar: caracteristică prin avântul distrugător pe care poetul îl preamăreşte în prima ei parte, caracteristică îndeosebi prin soluţia finală care aplică tuturor existenţelor omeneşti aceeaşi lege necruţătoare a fatalităţii^

În aceeaşi ordine am notat şi poziţia poetului în societate şi faptul acesta ne-a dus la urmărirea a două categorii din opera sa: satira şi elegia. Am semnalat în acelaşi timp şi poziţia pe care o ocupă, în cadrul acestei concepţii, poezia Glossa: ea exprimă înălţimea şi înţelepciunea de la care poetul privea zbuciumul uman şi refăcea, pe altă linie, concepţia din Odă în metru antic şi, până la un punct, pe aceea din Luceafărul: izolarea, îndepărtarea de ispita meschină a umanului.

Şi elegia eminesciană se realizează uneori pe linia generală a concepţiei poetului despre lume. Dar ea se leagă alteori de momente provenite din experienţa umană a poetului şi este, pe o anumită rază, punctul de sosire al eroticei sale. Derivând din experienţa lui intelectuală sau crescând pe experienţa lui sentimentală, elegia deţine un loc important în operă poetului. Mortua est, care este cea dintâi mare realizare poetică a lui Eminescu, este în acelaşi timp şi o puternică elegie izvorâtă din experienţa erotică a lui. Scrisoarea I, considerată ca o satiră socială sau ca o poezie cosmogonică, nu-şi găsea unitatea profundă decât în sensul elegiac de care se lasă pătrunsă de la un capăt la altul.

Mortua est ne făcea să vedem că erotica eminesciană căpăta încă din începuturi un puternic timbru elegiac; ea ne arată în acelaşi timp şi coloratura idealistă pe care erotica lui o lua în începuturi. Cu vremea însă optica sentimentală a poetului se schimbă şi sentimentul iubirii este văzut schopenhaucrian – o cursă întinsă neamului omenesc spre a-l împiedica să realizeze ultima şi unica fericire îngăduită lui, stingerea. Năzuinţele rămân şi acum; poetul are momente când vede în iubire mijlocul cel mai potrivit de descătuşare a creatorului, de eliberare a demonului ce torturează sufletul artistului. Concepţia aceasta se află pe linia idealizării din faza primă. La acea dată, iubirea apărea poetului între altele ca mijlocul cel mai potrivit de mântuire din zbuciumul pe care ţi-l aduc întrebările în legătură cu marile probleme ale omenirii, înger şi Demon însemnează în primul rând salvarea spirituală prin iubire.

Caracteristică pentru epoca primei maturităţi ne apărea poezia Floare albastră, care defineşte prin comparaţie spiritul contemplativ al bărbatului şi spiritul activ al femeii. Ceea ce caracterizează în continuare poezia erotică a începuturilor este necesitatea adânc simţită de sporire a proporţiilor spirituale: iubitul fetei de împărat nu era un om oarecare, el era un demon pornit să răscoale lumile împotriva conducătorilor lor; iubitul din Floare albastră era contemplat el însuşi în perspective vaste. Afirmam că titanismul eminescian începe ca o temă literară şi se converteşte îndată într-o formulă de reacţiune sufletească. Graţie acestui fel particular de a percepe realitatea, el se traduce în forme diverse în diferitele sectoare ale poeziei lui Eminescu şi aspectul pe care l-am semnalat este una din modalităţile sale. Cea din urmă trăsătură pe care o puneam în lumină în legătură cu poezia iubirii la Eminescu era construcţia ei pe linie obiectivă, care mergea uneori atât de departe încât putea să înglobeze unele momente epice. Epoca maturităţii se caracterizează printr-o liricizare profundă a motivului pe de o parte, prin simplitatea şi liniştea expresiei pe de altă parte. Ea se caracterizează însă uneori şi prin ridicarea materialului erotic la semnificaţii de simbol, cum este cazul cu poezia Peste vârfuri, în care poziţiile erotice iniţiale devin în ultima analiză disparente, poezia ajungând să exprime concepţia eminesciană de filozofia istoriei: trecerea permanentă este legea fundamentală a omenirii. Şi pretutindeni întrepătrunderea sentimentului iubirii cu sentimentul naturii, iar, în anumite cazuri, ecourile mitice ce se desprind din depărtări.

În finalul ei, erotica poetului capătă un aspect sumbru, elegiac. Tonul acesta întunecat este determinat în primul rând de faptul că poetul încadrează erotica într-un sistem complex de relaţii, în care întâietatea este deţinută de meditaţia în legătură cu soarta omului. Iubirea este văzută de el în dependenţă de aceleaşi legi generale care conduc destinele omeneşti şi ea este ursită să ajungă acolo unde ajung toate străduinţele omeneşti. Durerea constatării

acestui destin dă naştere elegiei erotice; revoltă împotriva lui se traduce în satiră, şi una şi alta încoronând parţial erotica poetului. Timida fiică de rege îndrăgostită de demonul revoluţionar ajunge astfel să facă loc Dalilei, împotriva căreia poetul pune în joc toată verva sa, toată puterea sa de caracterizare în registrul întunecat al satirei.

Numeroase au fost momentele în care Eminescu s-a manifestat, în cadrul poeziei închinate cetăţii umane sau în cadrul poeziei erotice, ca un spirit ispitit de mitologie. Frecvenţa raportare la acest domeniu se explică printr-o înclinare organică: spiritul său apare îndrăgostit de fabulos şi de fabulaţie, el este statornic ispitit să întreprindă în sens invers călătoria pe linia timpului până în epoca îndepărtată a începuturilor. Ispita acelei lumi îndepărtate care gândea în basme şi vorbea în poezii rămâne permanentă şi poetul se lasă într-adevăr pătruns de spiritul mitologic. Tema mitologică apare de altfel tratată uneori în apele proprii şi Demonism poate fi invocată cu drept cuvânt ca un caz ilustrativ. S-a putut semnala în aceeaşi ordine şi încercarea poetului de a crea o mitologie dacică, încercare care nu izbuteşte de altfel decât într-o mică măsură. Cea mai de seamă dintre toate operele ce se pot semnala în această direcţie ne-a apărut însă Mitologicale, poezie ce subliniază măsura în care poetul şi-a însuşit atât spiritul cât şi maniera mitologică.

Din ciclul poemelor cu temă dacică şi mitologică am semnalat între altele poezia Gemenii, indicată să îndrumeze cercetările noastre şi în direcţia poeziei cosmogonice.

Cea din urmă temă a poeziei eminesciene, pe care ne propuneam s-o tratăm pe larg, este temă titanianã. În această ordine am atras atenţia asupra unei distincţiuni care trebuie ţinută neapărat în seamă. Titanism însemnează pe de o parte fabulă titanianã, prezentată în ansamblul caracteristic ei, iar pe de altă parte stare de spirit titanianã. Am afirmat că forma proprie de intuiţie a poetului român este cea titanianã, fapt care explică frecvenţa viziunii titaniene chiar în acele poezii ale sale care nu au nimic comun cu tema literară a titanilor. Să ne amintim într-adevăr cum se înfăţişează sub acest raport o elegie ca Mortua est, în care poetul construieşte, pentru sentimentele sale de factură titanianã, un cadru de dimensiuni titaniene. Fabula însăşi este frecvent amintită de Eminescu; ea este tratată uneori, fără să se ajungă însă vreodată la o poemă care să poată fi calificată în întregimea ei ca fiind de esenţă titanianã.

Mai frecvent este întâlnit personajul, fie că este contemplat în formele colective ale poporului, fie că este văzut izolat. Un titan este Napoleon; cu intermitenţe notabile, Mureşan este la rândul său un titan, şi asemenea lui este Hyperion, peste care puterea divină a răspândit însă şi suflul geniului.

În cursul expunerii mele am urmărit şi unele trăsături stilistice eminesciene. Şi era intenţia mea iniţială ca aceste date comunicate izolat să fie

concentrate într-un capitol final şi adâncite spre a pune şi mai clar în lumină cum operă literară oglindeşte în mod unitar aceleaşi trăsături în toate articulaţiile sale.

Dacă, în urma tuturor acestor lucruri, ne punem întrebarea cum putem defini locul pe care Eminescu îl ocupă în cadrul literaturii universale, răspunsul care ne solicită nu se poate formula decât în termeni de literatură comparată. Ou toată capacitatea lui de a-l prezenta în forme obiective, Eminescu aduce un lirism de adâncă interiorizare. Educaţia lui clasică i-a pus la îndemână multe din procedeele de obiectivare a sentimentului, dar vocaţia originară a poetului este exclusiv lirică şi profund lirică. El a încercat în nenumărate rânduri epica şi drama; dar toate încercările sale au rămas infructuoase, toate s-au sfărâmat sub presiunea puternică a fluxului liric. Simbolică ar putea fi considerată, sub acest raport, poezia Melancolie: în aparenţă, o poezie obiectivă de cadru în partea ei primă, ea se concentrează şi ajunge treptat la forme directe de interiorizare. Maiorescu raporta poezia eminesciană la aceea a lui Leopardi. Apropierea a fost reluată în urma lui şi, dacă avem în vedere capacitatea poetului de a privi în adâncurile sufletului său, ea ni se pare pe de-a-ntregul justificată.

Paralel cu această vocaţiune lirică de înaltă potentă, Eminescu aduce o largă viziune. Nu ne găsim, în epoca maturităţii sale artistice, în prezenţa grandilocvenţii frecvente în romantism; cadrele vaste pe care le creează poetul sunt pe măsura sentimentelor sale care, în afirmaţie şi în negaţie, bat cu aceeaşi tărie. Disperarea poetului în Mortua est are nevoie de un spaţiu de manifestare care să sugereze lipsa de limită, iar puterea sentimentelor de care este însufleţit Hyperion sfarmă limitele imaginate de mintea omenească. Tentaţia infinitului este una din trăsăturile cele mai proprii artei lui Eminescu şi această tentaţie a infinitului apropie poezia lui de poezia byroniană.

În felul acesta, la întrebarea cum se poate defini locul pe care Eminescu îl ocupă în poezia românească şi în poezia universală, răspunsul ne apare limpede: în momentele ei cele mai caracteristice, opera poetului român proiectează lirismul interiorizat al lui Leopardi în vastele perspective ale poeziei byroniene.

Nu este acesta rezultatul exclusiv al unor influenţe. Influenţele există, incontestabil, şi noi înşine le-am subliniat în nenumărate rânduri. Dar funcţiunea lor n-a fost să creeze o personalitate literară, pentru că ele nu pot îndeplini o astfel de funcţiune decât atunci când lucrează cu material inferior din care nu vor putea scoate nimic de seamă. Funcţiunea lor a fost să ajute pe poet să se regăsească. Sub influenţa filozofiei schopenhaueriene, spiritul reflexiv al poetului român a putut atinge forme de artă pe care, într-o altă sferă, le atinsese poetul italian Leopardi. Iar sub influenţa poeziei byroniene, înclinările sale originare către absolut şi nemărginire se precizează şi se

fortifică. Şi una şi alta sunt chemate să pună în lumină diamantele ascunse în adâncul sufletului său, fără să le poată altera reflexele proprii. În felul acesta a luat naştere cântecul eminescian. Urechea cunoscătorului poate descoperi într-însul şi unele note desprinse din altă parte, dar în întregul lui el creează o armonie nouă ale cărei valuri depăşesc literatura română şi se topesc în cântecul înalt şi binecuvântat al umanităţii.

<Cuprins>

Notă asupra ediţiei/5
Introducere/7
Biografia/20
Momentul literar/72
Începuturile poetice/88
Primele afirmări/107
Poezia cetăţii umane/155
Poezia erotică/198
Poezia mitologică/221
Poezia titaniană/233
Încheiere/262